índice de artes y letras

ÑO 10 • NUM. 80 MADRID, (EDICION PARA EL EXTRANJERO) JUNIO 1955 PRECIO: 15 PTAS.

NOVELA Y ENSAYO

PREMIOS

Hemos convocado, como saben nuestros lectores, un Premio INDICE para Novela y otro para Ensayo, dotados con 10.000 pesetas cada uno. Nuestro propósito no es tanto añadir otro premio a los ya existentes, sino contribuir en lo posible a un *ejemplo*. Creemos que con voluntad, y no sin dificultades, puede darse. Va a servirnos de mucho la ayuda de bastantes Editores de relieve, que han acogido nuestra iniciativa con decisión, haciéndola suya. El tono de sus cartas es semejante: se felicitan de que alguien intente poner un poco de severidad en el fallo de los premios literarios, los cuales, ahora, más que aclarar enturbian el juicio de los lectores respecto de lo que leen. «Criterios de rigor» pide uno de los Editores que nos escriben, y ése es el deseo que mueve a INDICE en la convocatoria de estos Premios.

En la página 3 del encarte de libros publicamos las bases del concurso y, aparte, un cupón que da derecho a voto para elegir dos de los Jurados, que han de serlo ante notario.

ESTÁ A PRUEBA HOY EL GENIO POLITICO AMERICANO.

Por Peter F. DRUCKER



PETER F. DRUCKER, autor
lel presente ensayo, es Profes-
or of Manegement de la Gra-
luate Business School de la
Jniversidad de Nueva York y
olaborador de las grandes revis-
as populares norteamericanas.
El centro de las preocupaciones
ntelectuales de Mr. Drucker es
a construcción de una sociolo-
gía de la sociedad industrial
moderna y especialmente norte-
americana. Cree Drucker que
está naciendo una nueva socie-
dad sin que percibamos sus va-
gidos y se esfuerza por captar
a forma de esta criatura a pun-
to de aparecer. En sus obras
"The New Society" y "The Ame-
rican Political Genius" estudia
este gran fenómeno.

INDICE publica este artículo,
especialmente traducido para
nosotros por John T. Reid, a
pesar de salir un tanto de nues-
tros temas peculiares, porque
creemos que sorprende, con ri-
gurosa exactitud, la clave pro-
funda de lo que es específico
de la cultura norteamericana,
sea cual fuere el concepto que se
tenga de los Estados Unidos
como potencia política, aspec-
to que cae fuera de nuestra ju-
risdicción en cuanto revista cul-
tural y literaria.

Las ideas y la materia son igualmente reales y válidas

I

genio del pueblo norteamericano
es político. La única figura verda-
ramente santa que ha producido
a nación, el único nombre que para
mayoría de los norteamericanos
nboliza una "vida perfecta", y el
ico hombre que dedicó su propia
a a dirigir las actividades huma-
s hacia un ideal más elevado, fué
político: Abraham Lincoln.
La frase que desde los primeros
mpos de existencia de la nación
presa para los norteamericanos la
ncia de su propia sociedad es una
mesa política: la de las iguales
babilidades que tienen todos los
chachos norteamericanos de llegar
a Presidencia de la nación. Basta
dificar ese lema (convirtiéndolo,
r ejemplo, en la promesa de las
ales oportunidades existentes para
los los muchachos de llegar a la
esidencia del Consejo de Ministros)
ra comprobar, mediante el contras-
que es típicamente norteamerica-

no, y ello no porque sería absurda en sí misma la promesa de iguales oportunidades, sino porque la esfera política es en este país, por excepción la esfera que denota los valores sociales.

La misma nación norteamericana no se ha formado de multitud de diversas tradiciones imponiendo a los recién llegados una religión uniforme, costumbres uniformes y una nueva cultura, ni siquiera imponiéndoles el idioma norteamericano. Se ha formado imponiéndoles un credo político común. Lo que convierte al inmigrante en norteamericano es una afirmación de abstractos principios políticos, el juramento que presta al nacionalizarse, en el cual promete defender la forma republicana de gobierno. Sobre todo, la significación de esta nación (o sea lo que representa para los mismos norteamericanos, así como para el mundo entero) es una significación política. Es una forma de gobierno, un orden social y un sistema económico que tiene presente por igual la gente al alabar a los Estados Unidos y al condenarlos. Y cuando los norteamericanos cantan a su patria la llaman (como en nuestro himno patriótico más popular) "la dulce tierra de la libertad", lo cual difícilmente se les ocurriría hasta a los más fervientes liberales europeos para definir a su patria y para poner de manifiesto su identificación con ella.

Tenemos que remontarnos hasta la Roma de Augusto con su concepto de "latinitas" para encontrar una sociedad que se entienda tan completamente en términos políticos como los Estados Unidos. Y, sin embargo, la "latinitas" fué sólo un deseo que nunca cuajó en realidad, en tanto que la significación política de los Estados Unidos proporciona su esencia, su personalidad ideal, sus promesas y su capacidad de integración y asimilación. Por consiguiente, el saber que el genio norteamericano es político es lo que permite comprender mejor a los Estados Unidos, así como su historia y su significación.

II

EN LA ESFERA POLITICA residen las ideas e instituciones norteamericanas que son peculiares de esta nación y la distinguen del resto del mundo.

El concepto del "constitucionalismo" es el principio organizador más importante de la sociedad norteamericana. El constitucionalismo es mucho más que el respeto a las leyes, cosa por la cual no se distinguen verdaderamente los norteamericanos. Es, más bien, una manera de ver la naturaleza y la función de los principios abstractos y de la relación de éstos con la acción social. Es una creencia de que, para que sea beneficioso el poder, ha de sujetarse a reglas generales e inmutables. Es una aseveración de que no tiene sentido separar o considerar por separado los fines y los medios. Es una creencia de que puede determinarse la validez de los actos mediante criterios racionales. Es, en otras palabras, una ética política. La constitución de la república es sólo una aplicación de esa creencia fundamental. El constitucionalismo ha sido la fuerza organizadora en todas nuestras principales instituciones. Hoy día, por ejemplo, lo vemos actuar en la esfera industrial creando un "derecho común" en las relaciones entre el capital y el trabajo, y reforzando principios tales como el "federalismo" y la "sucesión legítima" para la dirección dentro de las empresas comerciales e industriales.

También es peculiarmente norteamericana la opinión política acerca

(Continúa en la pág. siguiente)

PREMIOS

NOVELA Y ENSAYO



la pintura italiana contemporánea en barcelona

(Lea págs. 9 y 10)

BIOGRAFIAS DE CONTEMPORANEOS
SPANISH LITERATURE

El Comité de Bibliografía Española, Sección V de la Modern Language Association, *Chapell Hill N. C. (Estados Unidos), ha comenzado la edición de un boletín bibliográfico de libros y artículos publicados en España. El número 1 contiene los datos correspondiente al año 1953.*

Se divide en cuatro secciones, de "poesía", "drama", "novela", "ensayo misceláneo", con una quinta sección dedicada a la literatura en lengua catalana. Recoge todo lo que se ha publicado en España en las principales revistas del país, así como la bibliografía correspondiente a las diversas secciones. Dado el volumen del trabajo, veinticuatro páginas, se comprenderá que la información sea muy sumaria.

Queremos aprovechar esta oportunidad para registrar la contribución norteamericana a la bibliografía española e hispánica. En las Universidades norteamericanas se viene haciendo una labor excelente y digna de nuestro agradecimiento sobre literatura española, que abarca desde trabajos de eruditos y especialistas de primer orden, con valiosos aportes a la investigación literaria, hasta recopilaciones y formación de bibliotecas muy completas. En algunos aspectos, la labor realizada por los norteamericanos no tiene par en ningún país hispánico y, con el tiempo, las fuentes norteamericanas serán indispensables para el conocimiento de la literatura española de este período. Así, sólo en esos medios norteamericanos se encontrarán datos completos acerca de las publicaciones realizadas por los españoles en el extranjero desde el fin de nuestra guerra.

Nos complace señalar la aparición de esta útil bibliografía, en la que colaboran miembros de las Universidades de California, Illinois, Cincinati, Maryland, bajo la dirección de W. A. McKnight, chairman, *de la Universidad de North Carolina.*

ESTÁ A PRUEBA HOY.

(Viene de la página anterior)

de la enseñanza. Ello se demuestra por la insistencia de los norteamericanos en que la enseñanza, en todos sus grados, sea accesible por igual a todos, si no obligatoria. Se demuestra en la ingenua pero común creencia de que el nivel de la enseñanza en general es un índice bastante seguro de la competencia cívica, y de que cualquier aumento de ese nivel significa un paso adelante hacia la formación de ciudadanos mejores y más completos. Cosa característica, la opinión política acerca de la enseñanza se expresa en la definición del ideal docente, que es lo que hace que los extranjeros tengan tantas dificultades para comprender el sistema norteamericano de enseñanza. En los Estados Unidos se rechaza por igual en la enseñanza el concepto tradicionalmente europeo del "individuo instruído" y el del "autómata adiestrado" del totalitarismo moderno. A ambos se opone la exigencia de que la escuela ha de instruir a ciudadanos responsables y capaces de manejarse por sí solos, que, según palabras de Lincoln, "no quieren ser amos por no querer ser esclavos". Y precisamente porque los establecimientos norteamericanos de enseñanza no están fiscalizados por el Gobierno central ni por una institución política central, están destinados a ser objeto de violentas disputas políticas siempre que este país examina las bases en que descansan su sociedad y su gobierno, como por ejemplo durante la primera época del "New Deal" y otra vez hoy día.

Finalmente existe el partido político americano—que no tiene más que el nombre en común con los partidos del resto del mundo occidental. El objeto principal del partido americano no es enunciar principios, sino proporcionar en todos los tiempos un gobierno legítimo y activo. No expresa una filosofía política a cuya realización esté dirigido el poder gubernamental. Expresa la necesidad de un gobierno fuerte, nacional y unificador. Por estas razones no ha sobrevivido ningún partido a menos que haya conseguido atraer a todas las clases y condiciones, es decir, a menos que haya conseguido ser verdaderamente nacional—lo cual explica la razón por la cual los dos partidos son siempre moderados en sus medidas. No ha sobrevivido ningún partido a menos que haya podido apelar al mismo tiempo a personas de la extrema derecha y a personas de la extrema izquierda. Y esto a su vez explica el porqué los dos partidos se dirigen siempre a los extremistas en la oratoria de sus campañas. Y ningún partido ha sobrevivido si no ha sido capaz de borrar las diferencias de intereses y principios en beneficio de una llamada unificadora, de un credo americano común.

III

EL LOGRO REAL DEL ULTIMO medio siglo de la historia americana está también en la esfera política. Es un logro tan grande, tan reciente y, sin embargo, tan de un estado de desarrollo que está casi fuera de nuestra visión: la creación de una nueva sociedad industrial con nuevas instituciones, y de una sociedad industrial que promete ser una sociedad estable, libre y moral.

Nosotros mismos en este país estamos inclinados a discutir nuestras realizaciones industriales en términos económicos, si no puramente técnicos. Pero todos los "grupos de productividad" que han llegado a este país de Europa en los últimos años para estudiar las causas de la productividad, muy pronto se han dado cuenta que los factores económicos y técnicos no explican la economía americana. La clave para la comprensión está en las creencias sociales y en las nuevas instituciones sociales y políticas que hemos desarrollado en lo que va de siglo. La clave ha de encontrarse en nuestro desarrollo de la corporación como una organización de esfuerzos humanos unidos para alcanzar un fin común, o en nuestro nuevo órgano social, dirección, la función del cual debe definirse en términos político-sociales, es decir, como la organización y caudillaje del pueblo.

Más importante aún que cualquiera de estas nuevas instituciones, más importante aún que nuevas ideas, tales como la productividad considerada como una responsabilidad social de los negocios, o el concepto del mercado como algo que la dirección, a través de sus propias acciones, crea y aumenta, es el nuevo teorema americano sobre la relación entre los negocios y la sociedad, un teorema tan opuesto a las ideas del "laissez-faire" del siglo XIX como el socialismo de los siglos XIX y XX. La actividad de los negocios ya no se considera, como se consideraba en la teoría del "laissez-faire", como algo separado y distinto, sin la relación directa con los objetivos políticos y sociales. Ni tampoco se considera, como en todos los credos socialistas, como algo que, si ha de servir para el interés público, debe controlarse y quizá suprimirse por el Gobierno. La actividad de los negocios se considera como una actividad privada necesaria, la cual, para su propio bien y su propia justificación, tiene que contribuir al bien común y a los fines establecidos de la sociedad. La empresa de negocios se considera, por lo tanto, como un gobierno local y autónomo, el cual, sirviendo los fines de la sociedad, sirve sus propios intereses y garantiza su propia supervivencia. Esto, que es la contribución más importante que ha hecho América al mundo occidental en los pasados cincuenta años, es sin duda alguna un teorema de ciencia política.

IV

EN LA ESFERA POLITICA se ve una vez más esa forma peculiar americana de conducta: acción voluntaria de grupo. Quizá nada coloca a este país tan aparte del resto del mundo occidental como su casi instintiva confianza en una voluntaria y a menudo espontánea acción de grupo para alcanzar los objetivos sociales más importantes.

Estos días se oye mucho acerca del "individualismo americano". Y existe ciertamente una creencia fundamental en el individuo, su fuerza, su integridad y confianza en sí mismo, su dignidad en la tradición americana. Pero este "individualismo" es mucho menos peculiar de este país—y mucho menos general—que su, generalmente pasado por alto, "colectivismo". Pero no es el "colectivismo" de la acción gubernamental organizada desde arriba. Es un "colectivismo" de abajo, de la acción voluntaria del grupo.

Este hecho se manifiesta en la manera en que la gente de este país confronta los problemas sociales de la comunidad. Si los jóvenes de un pueblo pequeño se extravían de las normas de buena conducta, el "service club" local—los "rotarios" o los "leones"—se ponen a construir para ellos un centro social para que no vayan por las calles metiéndose en diabluras. Si el hospital necesita un ala nueva, el Club Femenino consigue los fondos. Las escuelas norteamericanas son dirigidas tanto por organizaciones voluntarias—las Asociaciones de Padres y Maestros—como por las autoridades legales. Y cuando de repente tenemos que alistar a millones de americanos para el Ejército, contamos con comités y organizaciones

voluntarios para resolver los prob
mas sociales así creados. Hasta
mismo alistamiento a filas de los
venes es tarea de ciudadanos or
narios que ofrecen sus servicios
pago para formar las juntas de
clutamiento.

Entre los países occidentales únic
mente los Estados Unidos no tien
un Ministerio de Educación. En ni
gún otro país el poder y la influen
de grupos particulares—de las gra
des fundaciones, por ejemplo—son t
importantes en la educación superi
Para nosotros es una situación co
pletamente natural. Todo nortea
ricano se da cuenta de que en efec
este país está dirigido por millares
entidades enteramente privadas y v
luntarias, la mayoría locales. Da p
supuesto que es muy fácil promov
tales grupos para resolver cualqu
problema local y que a pesar de
carácter privado responden a la o
nión pública.

No es "la competencia" lo que c
racteriza la vida norteamericana co
pretenden algunos sociólogos. Es
convivencia entre la competencia
la cooperación organizada por me
de grupos privados y voluntari
Aunque los orígenes de esta mane
de actuar se encuentran en el pasa
remoto—en las hermandades de
miembros de las pequeñas sectas
ligiosas y en su interdependencia,
como en el sentimiento de vecind
creado por la frontera—, es igualme
te evidente en nuestras institucion
más recientes. La característica
nuestro sistema económico que m
ha atraído la atención de los repr
sentantes extranjeros de la geren
y los sindicatos ha sido precisamen
la cooperación bien organizada e
tre los rivales comerciales más e
conados en cuanto a cuestiones g
nerales, técnicas o mercantiles; o
colaboración estrecha y constante e
tre los directores de una fábrica y l
oficiales de los sindicatos en cuan
a los problemas diarios.

V

LOS MISMOS NORTEAMERICANO
propenden a dar por supuesto que
genio americano es político. Si alg
na vez buscan la explicación de es
hecho, la encuentran generalmente
la frontera. Por cierto, la explosi
humana que llevó la colonización y
civilización en menos de un siglo de
de el Atlántico al Pacífico, a trav
de todo un continente salvaje, hos
e ignoto, es el logro más grande y
experiencia más profunda del pueb
americano. Sin embargo, la frontera
la trayectoria de la colonización fu
ron ya el resultado del genio políti
norteamericano y no su causa. F
la habilidad de organizarse espont
neamente para la acción de grup
fué la idea del "constitucionalismo
que convirtieron en pequeñas repúbl
cas disciplinadas a las caravanas
inmigrantes que cruzaban los llan
o las montañas. Fué la habilidad
adaptar, instintivamente, normas h
redades de organización social, pol
tica y económica a las condicion
nuevas e inesperadas de la fronte
lo que hizo posible la colonización d
país. Sobre todo la rápida coloniza
ción del continente dependió de
capacidad del país para americaniz
de la noche a la mañana, por decir
así, a millares de inmigrantes de t
das partes de Europa. Esto presupon
la absorción del extranjero en la ci
dadanía americana y su integració
dentro de las instituciones polític
norteamericanas.

La influencia formativa en el esp
ritu político de Norteamérica es alg
más profundo que el clima, la ge
grafía o hasta las experiencia de nue
tra historia. La constituyen nuestra
creencias fundamentales acerca de
naturaleza del hombre y del univers
Decir que el genio de este país
político equivale a decir que Nort
américa, desde la época más prim
tiva de la colonia, no ha querido sa
car el mundo de las ideas del mund
de la materia, el mundo de la razó
del mundo de los sentidos. Se ha ne
gado a conceder más que un visad
de visitante a las filosofías de Des
cartes, Hume, o los idealistas alema
nes, así como a la de Marx. En verda
ha rechazado el cuerpo entero d
filosofía postcartesiana en la que est
basado el pensamiento europeo mo
derno. Pues cada una de estas filoso
fías niega que la esfera política teng
significado, sino realidad existencia
Para el político la materia nunc
puede ser irreal, nunca puede ser ilu
sión, nunca puede ser grosera. Su ta
rea es la de utilizar la materia par

es constructivos. Nunca puede creer e las ideas sean ilusorias o irreales. i ellas no tendría ni la dirección el poder de progresar a su meta al. El político siempre tiene que onerse al concepto de "0 — 0" del sofo monista—sea idealista o maialista, realista o nominalista, ranalista o intuitivo. Ni le es posible, no al humanista europeo, divorciar política "vil" de la cultura intelecl y artística "pura". Ni puede, como naterialista europeo, considerar que política no es más que una racioización de condiciones materiales un producto automático de fuerzas teriales. No puede ser ni el idealis soñador y benefactor utópico ni lacayo del poderoso caballero Don nero. Siempre tiene que combinar mentos de ambos extremos en un uerzo por encontrar el equilibrio y armonía. Para el político, las ideas a materia son únicamente dos po de un solo mundo, opuestos pero a vez inseparables, mutuamente indépendientes y complementarios.

Norteamérica ha insistido, por lo nos desde que Jonathan Edwards puso a filosofar en estas tierras e doscientos cincuenta años, que ideas y la materia, la razón y la periencia, la lógica y la intuición, mpre deben considerarse igualmenreales e igualmente válidas. Y es amente esta visión filosófica la que plica la posición central de la esa política en la tradición norteameana.

En esta visión la política viene en uida a ser la responsabilidad del nbre, el deber moral principal de vida humana. La política se hace petable, una esfera de acción creaa—"creativa", en el sentido estéo de la palabra—, "aventura sin ", como decía un político del si XVIII; también "creativa" en el tido espiritual de la palabra, abrando la caridad por la que el hom se desvía de la búsqueda de su opio ser vacío hacia su verdadera sión de hacer que la creación glorie al Creador. La política es la era creativa, significativa, moral, ponsable, caritativa, que está en el ntro de la creencia norteamericana, su realización, de su símbolo vi. Los prohombres a cuya memoria mpre vuelve la política en las ho oscuras y confusas han sido los eres que se han dado plena cuenta las posibilidades y la obligación la política.

En el fondo, la posición filosófica rteamericana, que declara que la lítica es la actividad humana por que la materia sirve al espíritu, scansa en un fundamento religio No es incorrecto llamarla "crisna". Sin embargo, es la gran conbución de Israel, porque es en el tiguo Testamento donde el Señor ntempla su creación material y "vió e era muy buena". Pero la creación es nada sin el Espíritu que la creó. la tarea específica del hombre, su opia misión y su particular prosito, es la de hacer manifiesto al eador en y por la creación, hacer e la materia exprese el espíritu.

El problema que confronta este país y es otra vez un problema que es, su esencia, político. Primero existe problema del "Welfare State" (Esdo Paternal), el de mantener una ciedad libre y un gobierno libre bajo amenaza de una guerra fría de ración indefinida, y bajo la presión nstante de altos impuestos, los peros de la inflación gradual, las tennes y preocupaciones de un mundo e ni está en paz ni en guerra.

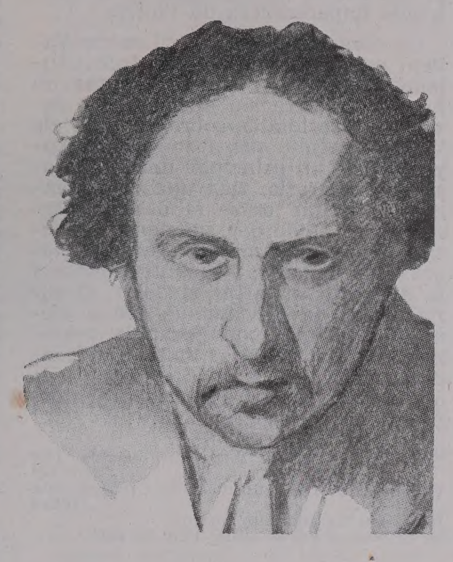
Problema de aún mayor envergaa es el desarrollo de una política terior que corresponda al poder y responsabilidades de los Estados idos. Es doblemente grande este oblema porque nuestra política exrior es el principal sector de la ción política en que este país no ha nido mayor éxito. Tres veces los tados Unidos han ganado la victo militar y han perdido la paz casi seguida.

La manera en que resolvamos ess problemas va a determinar si el perimento americano será a fin de entas nada más que un episodio de civilización "suicida" de Occidente si Norteamérica será capaz de dar Oeste la inspiración política que conduzca a una edad de libertad, z estable y prosperidad. Y el éxito la prueba no dependerá principalente de la riqueza económica amerina ni de su estrategia militar, sino su dirección política, su sabiduría lítica, su madurez política. Lo que tá a prueba hoy es el genio político nericano.

P. F. D.

ANTOLOGIA *olvidada*

EUGENIO NOEL



● *Se discute ahora mucho, y en balde, de "promociones". Nosotros estamos, naturalmente, con las de mañana, no ya con las de hoy, pero a través de las de ayer. En el espíritu, lo que no es genialidad es genealogía, y ni aun aquélla, la voz personalísima del genio, se explica sin antecedentes. O tradición o plagio, según el aforismo maestro de D'Ors. Más aún que en la carne, en el espíritu hace falta el "padre conocido"...*

Con este deseo — conocer a los nuestros, a los escritores mediocres o poco insignes de ayer—se abre esta sección. El olvido no supone que sean en un todo insignificantes. La vida del espíritu es un caldo de cultivo: para que sobresalgan unos pocos—los que se recuerdan y conocen luego—es ineludible que bastantes más formen en el montón anónimo e informe.

Deseo de INDICE, una vez más, es que la vida intelectual española sea como un río y no como un torrente con quiebras y saltos en el vacío; que su curso sea constante. Partir de cero equivale a un suicidio en alguna medida. En todo caso, a una amputación. Nosotros no compartimos el total de los sucesos de la historia pasada—al revés—, pero deseamos conocerlos en su origen para asumirlos, para tomarlos sobre nosotros con su carga y con su gloria. Biológica y espiritualmente, queramos o no, somos herederos de unos y otros.

Esta "antología", por lo que se refiere a la literatura, pondrá algunas personas y obras en claro. Quien la firma conoció a casi todas directamente, y con algunas le unió incluso amistad. La sencillez y madurez de su prosa es, por otra parte, ejemplar para la juventud que comienza hoy, y que mañana, sin falta, necesitará también su antologista. Numeroso será el grupo de los olvidados, escaso el de los que perduren. Pero olvido no equivale, insistimos, "a inutilidad".

"Ehu fugaces, Postume, Postume Labuntur anni...!"

Hacia el año de 1911, si mal no me acuerdo, empezó el escritor don Eugenio Noel a recorrer las capitales y pueblos de España dando conferencias contra las corridas de toros. Era un espectáculo el suyo que tenía tanto de triste como de divertido. En unos sitios aplaudían fervorosamente al conferenciante; en otros, parte del público le aplaudía, parte le silbaba. Había población de donde tenía que sustraerse, protegido por la Guardia Civil, a las iras del auditorio. Noel gastaba melena, que le caía copiosa por los hombros, y más de una vez algunos oyentes burlones se le llegaron tijeras en mano con ánimo de cortárselas. La prensa daba noticia de estos sucesos.

Noel había iniciado la carrera de escritor con unos trabajos en los que comentaba la campaña militar de Marruecos. Estuvo en ella como soldado voluntario el año 9, y, con lo que allí presenció, enjuiciaba y condenaba la marcha de las bélicas operaciones. Aparecieron los trabajos en un diario republicano, estaban escritos en tono muy patético a la par que demagógico y fueron celebrados por literatos y público. Sobre todo por el público.

Tendría entonces Noel veintiséis años. Animado por aquel primer éxito afortunado, se sintió con alientos para sumarse a los intelectuales que todavía bajo la dolorosa impresión de nuestro desastre del 98 hablaban y escribían contra lo que ellos consideraban vicios de la política y de la sociedad españolas. Quiso, también como ellos, estudiar a fondo, en su esencia, la verdadera realidad de España.

Primero la emprendió con la fiesta de toros. Si dicha fiesta era signo cierto de la decadencia nacional, tenía razón. Los años que van desde principios de siglo al 20, en que un toro mató a Joselito el Gallo, constituyen una de las épocas áureas del toreo. Quien no los vivió no puede formarse idea de hasta qué punto se hallaba España como embriagada del brillante y fuerte espectáculo. Mucho más que hoy lo está de fútbol. En las casas, en los casinos, en los cafés, en las barberías, la gente no hablaba sino de toros. Actuaba en los ruedos aún Antonio Fuentes, con elegancias a lo Lagartijo. Triunfaban Machaquito, Vicente Pastor, Ricardo Torres «Bombita», que alegraba a los públicos con su sonrisa. Arrebataban a los espectadores las faenas de Joselito y Belmonte... Todos los diarios y, con ellos, las revistas de carácter general dedicaban gran espacio de sus páginas a la información taurina. Tengo a la mano un grueso volumen con los «Nuevo Mundo» correspondientes al año 12. Lo abro por cualquier parte. En un artículo inserto en el número de 9 de mayo se discute sobre si debía o no levantarse una estatua al gran Lagartijo. Lo firma Benavente. En otro, sobre si estuvo bien o mal concedida una oreja a Rafael Gómez Ortega. Es de «Don Modesto», del célebre don Modesto, cuyas reseñas, vivas, animadísimas, leía con avidez la afición. Paso las hojas del volumen. Igual. No hay número donde no me encuentre con profusión de comentarios y fotografías de la fiesta.

Noel luchaba incansable. ¿Era sincero o quería sólo, con el escándalo que sus prédicas y escritos producían, que las gentes reparasen en su persona?

Como es sabido, escribió varios libros y folletos. Unos—los primeros publicados—, de toros y flamenquismo; otros, de viajes por España. También novelas cortas y cuentos. Al lado de escritos como «La providencia al quite», «Las capeas» y «Pan y toros», figuran en su haber los titulados «Piel de España», «España, nervio a nervio» y «Aguafuertes ibéricos».

¿Qué valor tienen hoy, transcurridos tantos años desde su publicación y desaparecido el ambiente emocional e intelectual en que se engendraron y nacieron?

A mí Noel nunca me gustó. Me parecía incoherente y desmesurado cuanto escribía. Me desagradaba su prosa, que reventaba por todas partes de expresiones atropelladas, de un casticismo rústico. No podía yo con su incontinencia verbal. Me parecía asimismo falsa y forzada su visión de España, falsas y sin base de estudios—etnológico, históricos, geográficos, políticos—sus afirmaciones. Era para mí la obra de Noel retórica, la retórica de la época en su peor aspecto. De una época que creía pensar... Frases y trenos...

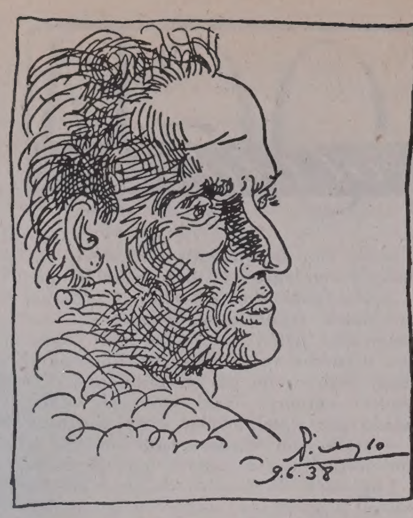
Sobre los escritos y las conferencias de Noel hay juicios de Azorín, de Cansinos Assens, de Díez Canedo, entre otros. Azorín, en «Los valores literarios» (1913), dedica un estudio primoroso—qué buen crítico el maestro y cómo sabe leer despacio sus autores!—a comentar un folleto de Noel titulado «El flamenquismo y las corridas de toros». Cansinos traza de Noel una semblanza moral en «Los intelectuales», interesantísimo ensayo que puede leerse en su libro «La nueva literatura. 1898-1900-1916». Díez Canedo hace algo parecido el año 1924 en «Revista de Occidente», a propósito de «España, nervio a nervio» (1). Azorín, Cansinos y Díez Canedo pueden, con autoridad de que yo carezco, guiar a las personas que, no habiéndolo hecho nunca, quieran adentrarse en la espesa selva que son los libros y folletos del un día espanto e irrisión a la vez del buen aficionado.

Parece que tengo delante a Noel. Era más bien bajo, rechoncho, cara de facciones abultadas, mirar de loco. Llevaba generalmente pañuelo blanco anudado al cuello y sombrero de ala ancha, de donde se le escapaba la copiosa melena de que he hablado al principio. Solía vérsele sentado a la mesa de alguna cervecería, junto a la ventana de la calle, escribiendo febrilmente, de prisa, muy de prisa.

JUAN MENENDEZ ARRANZ

(1) Merece leerse también la descripción pintoresca, graciosísima, que de Noel hace Ramón Gómez de la Serna en "Retratos contemporáneos".

Una obra sobre CESAR VALLEJO



"me voy a España"

● Hace unos días, aquí en París, encontré a Xavier Abril, poeta peruano y máximo intérprete vivo de la poesía hondísima de César Vallejo.

Sentados en un café del Barrio Latino charlamos incansables: recuerdos comunes, amigos, nombres, paisajes de la Madre España, tierra donde quiso morir Vallejo. Y salta una sorpresa en el diálogo: la aparición, muy próxima, de un libro de Xavier Abril, completo, exhaustivo, sobre la vida y la obra de Vallejo.

Me cuenta Abril cómo lo conoció en Lima. Una noche se presentó César Vallejo en la casa paterna de los Abril, en la calle de la Amargura (nombre bien significativo), preguntando por su hermano Pablo. Al no hallarle salieron juntos a dar un paseo por el Barrio Chino. Hablaron de poesía, del libro de los *Heraldos negros*, que acababa de aparecer, y así comenzó una amistad que fué haciéndose cada vez más firme y profunda. En Madrid volvieron a encontrarse en el año 1926. Aquí evocamos brevemente la vida madrileña de César Vallejo. Tenía entonces una pensión del Gobierno español para estudiar Derecho como becario hispanoamericano, vivía cerca del paseo de Recoletos y todas las mañanas se reunían en la "Granja del Henar", donde dialogaban sobre poesía. Vallejo le confiesa sus grandes admiraciones: Pierre Reverdy, el creador y teórico de la poesía pura; Georges Ribemont Desseignes y su novela *Celeste Ugolino*, a quienes leía con devoción por aquella época. En esos años, Vallejo era un ferviente vanguardista y admiraba en estos poetas sus intentos hacia una *espiritual* renovación poética. También le habló de Unamuno, a quien Vallejo admiraba como hondo y profundísimo poeta. Pero esta amistad se afirmó todavía más en el año 1927, con motivo de una exposición de dibujos del pintor peruano Juan Devéscovi y de poesías de Xavier Abril, sobre la cual escribió Vallejo un comentario muy bello, apenas conocido, y que juzgamos de interés transcribir porque aparece ya, muy claro, el acento vallejista: "¿Se librará de toda tentación de folklore? ¿Peleará discretamente consigo mismo? ¿Mojará su pecho en el agua maldita de una escuela? Devéscovi tiene del rugido el candor y en sus curvas vigila, rectamente, el peludo lindero alternativo. Xavier Abril, por su parte, reemplaza la palabra del poeta por la palabra del hombre, sin detenerse en metáforas, en patentes de invención y ni siquiera en marcas de fábrica. Quiera el Todopoderoso que muchos mozos de América—tan perdidos hoy para después—voten, como Abril, por la terrible causa del Hombre, que, a la larga, no se deja estafar así no más. Quiera el Todopoderoso que, como Abril, recuerden esos mozos que cuanto se crea en el mundo tiene, hasta nueva orden, un único sentido: el de avivar la vida, humanizándola, y no simplemente ingeniándola."

Palabras que parecen una polémica contra el gongorismo en pleno tercer centenario de Góngora. A este juicio, "avivar la vida, humanizándola, y no simplemente ingeniándola", servirá con fidelidad César Vallejo, al publicarse doce años después su obra póstuma *Poemas humanos*.

Tres años más tarde, es decir, en 1930, Vallejo y Abril vuelven a encontrarse en Madrid. Aquél colabora en "Bolívar", revista de la época sobre temas poéticos, literarios y sociales. Era amigo de Pedro Salinas, Bergamín, Gerardo Diego, Antonio Marichalar, Vivanco, Alberti y Torres Bodet. Con prólogo de Bergamín y una salutación poética de Diego apareció, el año 1930, la segunda edición de *Trilce*. Jaime Torres Bodet señaló esta obra en "La Gaceta Literaria". Poco se escribió entonces sobre Vallejo, pero es preciso citar—me dice Xavier Abril—un artículo de César González Ruano acerca de la presencia de Vallejo en Madrid y una nota en "El Sol" sobre su novela. Publicó dos libros en Madrid: una novela, *Tungstena*, y *Rusia 1931*.

La relación de Vallejo con Xavier Abril fué, pues, muy estrecha y profunda, basada en una identidad de concepción poética y en una frecuentación asidua en Lima, Madrid y París. A raíz de la muerte de Vallejo, fué Abril quien preparó en 1938, por primera vez, la *Antología* de sus versos, con algún material inédito proporcionado por su viuda Georgette.

Me cita Xavier Abril el curioso caso de que por no contar Lima con editoriales no pudo publicar esta *Antología* hasta cuatro años después en la Editorial Claridad, de Buenos Aires, pues solamente consiguió en Lima doce suscriptores para editar la obra de este gran poeta. En dicha *Antología* aparece, como testimonio de esta amistad fraternal, una hermosa elegía de Abril a Vallejo:

"Yo te recuerdo siempre vivo
latido de las arterias
sinceridad de las venas
como lo que eras, soberano del hueso."

Se puede afirmar que Xavier Abril ha mantenido en sí mismo siempre vivo a Vallejo y para él no ha muerto porque vive en él. "¡Di tú qué he sido!", grita la poesía de Unamuno a Salamanca. ¡Di tú qué soy!, era la inmortalidad que soñaba el gran poeta, el vivir en los otros, muriendo a sí mismo. Y Xavier Abril, en conferencias públicas por toda América, aun en las aldeas remotas de pequeñas provincias y departamentos de elevadas montañas, en múltiple peregrinación, ha testimoniado de la existencia imperecedera de Vallejo.

La obra de Xavier Abril sobre Vallejo comienza con un capítulo titulado "Los datos vitales", porque no hace una narración anecdótica o inventario cotidiano sobre la vida de Vallejo, ya que sus poemas constituyen, desde un principio, una grandiosa autobiografía. Hay una coexistencia indivisible entre el destino personal del hombre y su mensaje poético. Por esta razón, en *Heraldos negros* se encuentra ya la tendencia y la divisa de su arte: el dolor, el sufrimiento, la adversidad. Estos elementos íntimos configuran la personalidad vital de César Vallejo, su honda receptividad para la congoja, a la que no se resigna, sino que transforma en acción esperanzadora:

"Hay golpes en la vida tan fuertes. ¡Yo [no sé!
Golpes como del odio de Dios, como si ante [ellos
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma. ¡Yo no sé!"

Desde estos primeros versos de Vallejo se vislumbra cómo se le precipita la pesadumbre de un destino trágico.

Otro de los capítulos más interesantes de esta obra de Abril es el enfoque de *lo mental* en la poesía vallejiana, que se manifiesta en una visión personalísima del mundo. Ya Larrea había analizado, con penetración y agudeza, su idea poética de la Unidad:

"¡Oh unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno por todos!
Amor contra el espacio y el tiempo."

Así como el concepto dialéctico del Absurdo y de la contradicción íntima, Abril descubre la importancia que dentro de la poesía vallejiana adquiere la idea de la reversibilidad del tiempo espiritual e íntimo:

"Paso la tarde en la mañana triste..."

En otro poema dice:

"Me moriré en París con aguacero
un día del cual tengo ya el recuerdo."

Vallejo está requerido por múltiples y opuestas teorías y puede rastrearse en sus poemas conceptos cristianos, dialécticos, místicos y ateos, que no destruyen la perfecta coherencia de su mundo poético. Como observa justa y acertadamente Marcel, en su ensayo sobre Rilke, el poeta no tiene un desenvolvimiento discursivo y es preciso no olvidar el carácter ambiguo e indeterminado de las conclusiones de un poeta. Pero—agrega Marcel—la obra de Rilke es problema, invocación, debate interior de un alma. Y estas reflexiones pueden aplicarse a la poesía de César Vallejo, que es un poeta del conocimiento, no de la intimidad doméstica, como afirman algunos críticos desorientados. "Las alusiones espiritualistas de un lado y las materialistas inherentes a todo proceso son constantes en sus dos últimas obras, al punto que configuran —dice Xavier Abril—como el testamento dramático de la conciencia." Poesía, la de Vallejo, de conflicto interior, de pensamiento que se desgarra y debate en la prisión de sus límites. Llama, pues, la atención que Va verde, en sus estudios sobre la palab poética, afirme ligeramente que poesía de Vallejo "narra más q piensa, da cuenta de los hechos d vivir sin inquirir ni preguntar por trascendencia". Juicio que no resis al cotejo con las imágenes trascen dentes de la poesía de Vallejo. R cuérdese cuando dice, definiendo existencia, el nacer y el morir:

"El cómo qué sencillo, qué fulminante
[cuándo

Un capítulo, sin duda de los m originales de esta obra de Xavi Abril, es el estudio de la influenc de Quevedo sobre la obra de Vallej la cual se advierte en una coincide cia conceptual, lo que viene a confi mar precisamente la potencia de ide ción universal de la poesía vallejian a pesar de que cierto crítico españ se afane en disminuir y empequeñec la densidad de su mundo poético. V llejo es un agonista, como Queved y, por consiguiente, existe una inn gable identidad espiritual entre an bos. La analogía no se debe a ur simple influencia del maestro sob el discípulo. Quevedo ha sido leíd ávida y desordenadamente por Valle jo cuando mozo y es indudable el e del autor de *Los sueños* en su poesí En la *Visita de los chistes*, Queved hace una magnífica figuración plást ca de los muertos y de la muerte, cu yos conceptos esenciales coinciden co una prosa de Vallejo, "Estáis mue tos", de *Trilce*. Quevedo dice:

"Ardo en la nieve y yélome abra sado" (soneto XXV), con ese hond amor a la armonía de las discordia y, paralelamente, exclama con igu pasión dialéctica Vallejo:

"En este frío incendio en que m acabo" (*Poemas humanos*).

Así como en estos versos se regis tra una similitud de la imagen poét ca, existe también, en líneas genera les, una afinidad ideológica. Vallej descendiente directo de Quevedo, p dría sostenerse sin temor a equivo carse:

"Se acostaba de memoria y comía (Quevedo).

"Comer de memoria" (Vallejo).

Y aparecen muchas expresione poéticas idénticas, hasta el punto d que pueden hablar el uno por boc del otro:

"Haber nacido para vivir de nues tra muerte", exclama Vallejo.

"Ninguno puede vivir sin mori porque todos vivimos muriendo", dic Quevedo.

Así, con otras citas paralelas s podría seguir demostrando la identi dad de sus visiones del mundo. Y re cordemos que el propio Vallejo ha tra zado, en una sola línea, el explosiv retrato de Quevedo, cuando le llam "el abuelo instantáneo..." (Españ aparta de mí este cáliz).

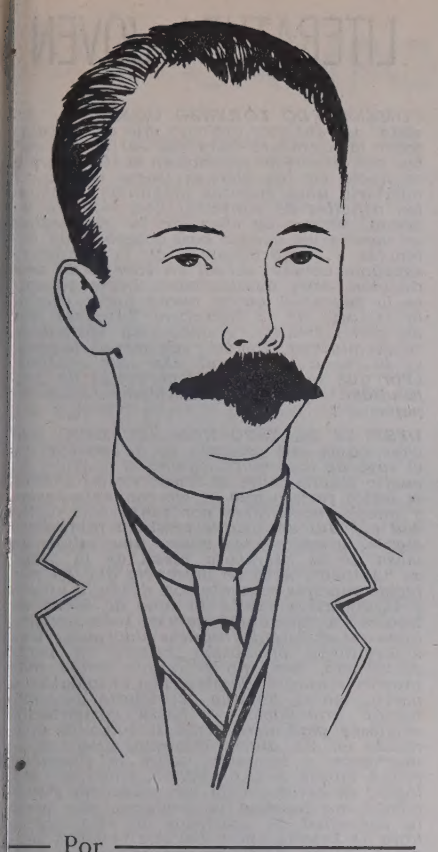
Esta entrañabilidad española de Cé sar Vallejo le lleva a cantar, como Quevedo, las grandes tragedias de Es paña y de sus inmortales figuras. Es paña, para Vallejo, no un tema poé tico, sino su propio destino, y tan e así que, sintiéndose morir, antes d expirar dice: "¡Me voy a España!"

Los demás capítulos de esta obra próxima a aparecer, como ya se h dicho, son igualmente sugestivos: "E espacio y el tiempo", "La filiación d *Trilce*", "La grafía extravagante vanguardista de *Trilce*", "Poemas hu manos y España, aparta de mí est cáliz", "El alma y el espíritu", "Defi nición de la existencia", "La místic en Vallejo", "Darío y Vallejo", "E espíritu de París", "Quechuismos, ar caísmos y peruanismos en la poesí de Vallejo", que constituyen una ré plica al estudio de Luis E. Monguic acerca del mismo tema, "sobre un tex to apócrifo atribuído a Vallejo por u alma caritativa".

Tal es la estructura de esta inte resante obra sobre el gran poeta pe ruano. Terminamos nuestras conver sación al proponerme Xavier Abril vi sitar juntos el último domicilio dond vivió Vallejo, en esta ciudad que tant amó y tantas heridas causó—la Capi tal del Dolor (Eluard)—a su etern invariable dolor de vivir.

CARLOS GURMENDEZ

MARTÍ, gran queredor



Por
Mariano Picón Salas

EN una copla de los "Versos sencillos" — que añora sus brevísimos días de amor y felicidad en Aragón— Martí habla de "la poca flor de mi vida". Y el verso parece aludir tanto a su magra condición física, de hombre en continuo trance de desvivirse, como a la temprana visita del dolor, la pobreza y la angustia que fueron signo continuo de su corta y relampagueante existencia. Martí no es de ninguna manera el santón a quien la virtud se dió por espontánea gracia del cielo, que reposó y fluyó mansamente en ella, sino supo conquistarla en largo y consciente drama ascético. Este drama es tanto más agitado —cuando nos asomamos al misterioso "adentro" del hombre—porque en él coexistían dos formas excelsas de lo humano que pocas veces se juntan en una sola naturaleza: el héroe y el artista. La actitud del héroe que se dispara a su acción—generalmente a una sola idea y una sola acción, como la flecha tensa a su blanco—parece antagónica a la del artista a quien le place, más bien, moverse morosamente entre las cosas; captar y expresar la vida en multiplicidad de reflejos. Para la tarea heroica del héroe casi se deshumaniza; simplifica y reduce a un solo objetivo todas las hipótesis del Universo, mientras que el artista se complace en contradecirlas o mezclarlas y en dejarse llevar por ese como inmenso contrapunto de voces, visiones, formas, imágenes que se refunden en la novela, el cuadro o la sinfonía. Todo héroe mata al dragón, mientras que la naturaleza del artista es más bien convivir con los monstruos y hasta dejarse tragar por ellos y navegar en su vientre, siguiendo el ejemplo de Jonás. Si Martí no es sólo paradigma de la más noble humanidad que haya producido la América española, sino hombre-problema en sí mismo, es porque en las coordenadas de su espíritu se cruzaban lo heroico y lo estético.

Definir en la obra este signo entrañable de su persona será siempre una tarea fascinante para sus críticos. Hay en él otra y más lejana e inasible dimensión, que casi no parece ceñirse con los métodos de la retórica o en la simplificada trilogía naturalístico-histórica de la raza, el momento o el medio. Martí es muy distinto de sus contemporáneos, y ni aun la más valedera y admirable razón de su vida: la lucha por la independencia de Cuba, explican su estilo y actitud, aquella como irradiación carismática que ya trataron de definir en él todos los que le conocieron. Desde el punto de vista puramente literario, es el más extraño escritor que produjeron las letras hispánicas en el siglo XIX; tan extraño, que se le llegó a comparar con un Gracián moderno, aunque el ingeniosísimo aragonés de la época barroca se mantuvo siempre en la geometría helada del concepto, en la estalactita verbal, sin ascender al misterio nocturno, a todo lo fantasmal y aleteante que a veces pasa por el arte de Martí. Si el elaborado primor de la prosa es en él casi impulso natural, y la idea pronto se le transforma en iluminación y visión (Martí piensa en imágenes), a veces renuncia a los recursos del Arte y salta el trampolín a lo más escueto y popular, como en los "Versos sencillos". Su poesía quiere ser así, apunte o circunstancia íntima, fragmento desnudo de vida más que "composición" en el sentido retórico. Los versos de Martí son acaso los que corresponden más en español al concepto goethiano de la "poesía ingenua". Y aunque la complejidad de la prosa evoque a veces el conceptismo barroco, quizás esté más cerca de los grandes místicos españoles, de Santa Teresa o San Juan de la Cruz, que de los hábiles prestidigitadores del idioma en el siglo XVII. Ser místico en una edad positivista, y sin negar tampoco las razones pragmáticas de la época, una de las tantas sorpresas martianas.

Al pensar en el drama de su vida en que se equilibran maravillosamente el sacrificio, la inteligencia y la ternura, le he llamado alguna vez "místico en Nueva York", que es uno de los sitios del mundo en que parece menos explicable el misticismo. Y místico con blusa de obrero, con cotidiana y casi mecanizada obligación de trabajador de cuello blanco, místico que marcha a su trabajo en el ferrocarril subterráneo y es apretujado y aventado—él tan pálido y aparentemente tan endeble—por la multitud Moloch que pugna por el empleo, el dinero, la comida y el sexo. El y Whitman son, acaso, en aquellos días del 80 los más altos símbolos de humanidad de ambas Américas, con la diferencia que existe entre el mensaje naturalista del robusto patriarca nórdico, nuevo dios Thor alzado contra toda hipocresía y convención puritana, y el evangelio más íntimo y espiritualizado—más para la conciencia que para el cuerpo del hombre, más asido a la otra ley universal del sufrimiento — del joven apóstol de Cuba. Y otra paradoja aparente: este místico, este como encantador "sufí" árabe-cristiano, perdido en una época materialista, es el primer gran escritor de nuestra lengua que se acerca en las dos últimas décadas del siglo XIX a definir todo el horror del gran capitalismo tentacular; a esclarecer con suma perspicacia la colisión del nuevo impacto imperialista sobre los países hispanoamericanos. Así en su espíritu—como en el de muy pocos artistas—se integraba toda la contradictoria variedad de lo humano.

Cuando se ha vivido como José Martí—hijo de hogar de pan escaso; preso político a los quince años; propagandista errante de una idea, luchando con la reticencia y el egoísmo de los demás; empleado silencioso y humilde en fábricas y comercios; solitario con su demonio creador; desterrado de su lengua y su isla o viajero de un solo baúl por todas las latitudes hispánicas; víctima, asimismo, de las más desgarradoras tormentas domésticas y Anteo que cada día debe reconstruir la casa y la seguridad efímera—el escape lógico de toda existencia disminuída o martirizada es el resentimiento. Y la grandeza moral y estética de Martí consiste no sólo en haber sublimado todos aquellos elementos de desilusión y derrota, sino en apostarse, también, en cruzada de amor y singularísima ternura, que debió parecer insólita a sus propios compañeros de la insurgencia cubana. He aquí uno de los más profundos queredores que haya conocido la cultura hispánica desde los días de San Juan de la Cruz.

Las luchas revolucionarias de la historia moderna, desde el tremendo dogma jacobino de la "Salud Pública" hasta el vaticinio apocalíptico de Marx, habían descubierto y explotado el uso político del odio; lo afilaron y usaron como idea-guillotina. Y junto al gran rencor de los humillados —terrible y nueva fuerza que afloró poderosamente a la conciencia histórica a partir de la Revolución francesa—no es que Martí quiera cubrir de vaga azúcar reformista la virtud explosiva de ese rencor, sino lo entiende como el triste e ineludible rezago de la opresión antigua que debe salvarse por la Justicia y la Cultura integradora. Es, con González Prada, pero sin la virulencia anarquizante y con mayor universalismo que el del gran panfletista peruano, el primer gran escritor de Hispanoamérica que define la nueva voluntad que impondrá a la Historia la idea socialista. Superando el particularismo provincial de las letras hispanoamericanas en el siglo XIX, este cubano transido es el mejor y desvelado vigía de las nuevas formas históricas que ya afloran en el horizonte. Después de Tocqueville y de Sarmiento, es el ingenio latino que penetra con más sagacidad en el turbulento problema de la democracia y la plutocracia yanqui, y al comentar en su brillante periodismo toda la vida de la época—movimiento obrero, crisis política estadounidense en los días de Grant, primera conferencia panamericana o nueva visión de la realidad en la pintura impresionista—toca ya las estructuras de la Historia venidera. Ninguno de los escritores de su generación fué más contemporáneo y, a la vez, más profético.

Reconoce — desde el punto de vista moral—que el "hombre es una fiera dormida", que "es necesario poner riendas a la fiera", pero agrega también que el ser humano "es una fiera admirable y le es dado llevar las riendas en sí mismo". Ningún cambio histórico hará por la perfectibilidad del hombre lo que puede cumplir el trabajo progresivo de su conciencia. Así parecía adelantarse y dar una fórmula a lo que ya durante su vida parecía el signo más acentuado de la gran crisis del alma moderna: por una parte, el reclamo revolucionario de las multitudes desposeídas; por otra, el equilibrio indispensable entre la perfección y libertad de la persona y su incorporación en lo colectivo. Que el número no destruya la cualidad, y que el concepto político-social de "masa" no nulifique el concepto de virtud individual, aquella "eudemonía" que según los moralistas griegos debe ligar el hombre al Cosmos. Lanzado en este como humanismo místico, la pasión de Martí cuaja entonces en la simbólica "rosa blanca", fruto de esfuerzo y fina ascesis interior, de la conocida copla:

Cultivo una rosa blanca
en julio como en enero
para el amigo sincero
que me da su mano franca.
Y para aquel que me arranca
el corazón de que vivo
cardo ni oruga cultivo.
Cultivo la rosa blanca.

Es decir, este hombre diluía la sal de su amargura—la pobreza, la errancia, la calumnia, el hogar destruído— en el agua lustral de una causa humana. Perseguido él mismo, se hace abogado de perseguidos, y acendra aquel amor de pueblo que tipifica en el amor de su padre humilde o cuando defiende a los obreros de Chicago y ve la faena de los tabacaleros cubanos en Tampa, y escribe—ya camino del sacrificio y la muerte—las páginas del "Diario" y las últimas cartas en que la vida es ya sólo ímpetu de entrega, ternura y renunciamiento total. "No se canse de defender ni de amar. No se canse de amar", escribe a un amigo. En otra carta está cantando la clara y desprendida felicidad de compartir con los labriegos más modestos que marchan por la manigua a libertar a Cuba los frutos elementales de la tierra: "Hemos dormido en cuevas, y al monte claro. A porfía ahora se nos muestra cariño. Uno trae su boniato amarillo, o su cabo de salchichón, o su plátano asado; otro me brinda su agua hervida con hoja de naranja y miel de abeja; otro me regala, porque oye decir que la tomé con gusto en el camino, una naranja agria. Se habla poco y se ama mucho. El alma crece y se suaviza en el desinterés y en el peligro." En su simplificación del deber heroico, ya parece haber superado el apetito de las cosas, y místicamente sólo

anhela los símbolos: "A mí también me han regalado un caballo blanco. Me siento puro y leve, y siento en mí algo como la paz de un niño." Era el caballo blanco—símbolo de la luz, clara y veloz como él—que le conduciría a la muerte en la emboscada de Dos Ríos. Pero dentro de su mística, saber morir es casi mejor que saber triunfar. Había dicho antes, en el admirable mensaje a Henríquez y Carvajal, que "un pueblo no se deja servir sin cierto desdén y despego de quien predicó la necesidad de morir y no empezó por poner en riesgo su vida". Y agregó, mirando el paisaje de Cuba: "pero mi único deseo sería pegarme allí, al último tronco, al último peleador: morir callado. Para mí, ya es hora."

En tierra de individualidades altaneras o replegadas—como es Hispanoamérica—esta humildad de Martí, y su concepción de la vida como renunciamiento y dádiva universal, es otro misterio. Esa como inhumanidad o sobrehumanidad del héroe levantado majestuosamente sobre los demás hombres, él quiere superarla confundiéndose gozosamente en todo el polvo de lo humano, siendo — como él mismo lo dijo—"la yerba de mi tierra, a que me muerda y me pise". Prefiere a toda estruendosa victoria el sacrificio de "morir callado".

Como héroe, no se había hecho para él el escenario de los grandes "triunfos" romanos, con su paisaje de foro clásico, de cuadrigas guerreras, de púrpura de vencedores. Lo amamos mejor—como en ese significativo retrato de Jamaica en 1892—con su viejo traje negro, sus zapatos arrugados, la dulce y quieta luz interior que le brota de los ojos. Es con Bolívar—en momento y profesión distinta, pero con pareja elocuencia y en mismo trance de quemarse y desvivirse—flor de la más alta humanidad, escultor de pueblo y arquetipo de varonía sublime en el horizonte de nuestra Cultura. Era todo aire, ascenso y vibración como sus palmeras de Cuba. No es sólo el arte literario ni la coherencia de una ideología, sino la religiosidad—como en los grandes místicos—lo que nos acerca a la raíz de su mensaje.

M. P. S.

CARACAS

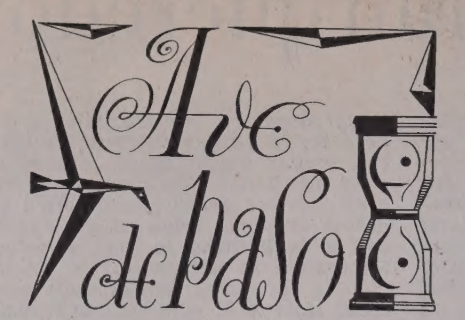
COLEGIOS MAYORES

Con referencia a la actividad intelectual creciente de los Colegios Mayores—sesiones de teatro, cine, música, coloquios, etc.—nuestro Director, J. Fernández Figueroa, publicó en un número reciente de "Ateneo" un comentario del que recogemos los siguientes párrafos:

"Los Colegios tienen muchos detractores. Se les atribuye el pecado de establecer una como "casta" entre los estudiantes. Me parece que es una objeción ridícula, cuando no malintencionada. Lo del perro del hortelano... La objeción positiva sería la opuesta: "Lo malo de los Colegios Mayores es que son pocos." El día que se construyan en número suficiente se habrá dado un paso decisivo en el saneamiento del espíritu universitario, el cual, como se sabe, consiste en preocuparse menos del título a obtener que de la preparación indispensable para andar por la vida con alguna "curiosidad" y con una suerte de insatisfacción peculiarísima que es, justo, lo que caracteriza al espíritu. Porque antes que nada, el espíritu universitario es el *espíritu* a secas."

"Y este espíritu—insatisfacción, curiosidad—es el que veo yo refugiado ahora en los Colegios Mayores, brechas por donde el alma de la Universidad se escapa, dando señal de su latido y combustión interior. Algo vive, algo se quema en la Universidad, aunque no sea entre sus muros. Alegrémonos de ello. Una Universidad gélida, instalada en la quietud y el conformismo, sería peor que una Universidad con estrambote, insumisa. La insumisión puede corregirse—ser encauzada—, y ése es el problema. Una Universidad baldía es la ruindad misma y, por definición, lo antiuniversitario."

"La actividad de los Colegios Mayores, de que me hago eco, me parece algo bueno, loable y estimulante. Ahí está un quid de la vida intelectual futura y, en consecuencia, del porvenir político español. Atención a los Colegios Mayores. El mañana, envuelto en brumas, comienza a desperezarse en ellos, torpemente aún, pero ya prefigurando lo que va a ser."



EL ESPAÑOL Y LO ESPAÑOL EN EL MUNDO

Por ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

• AL terminar la guerra, en 1945, dos factores, uno negativo y otro positivo, favorecieron cierto auge del idioma español en el mundo: la disminución del prestigio político de Francia y el mayor interés por la América hispánica. En aquel momento muchos miles de norteamericanos se pusieron a aprender español. Después, nuestro idioma volvió a retroceder.

• En relación con este fenómeno, registramos uno de sus aspectos locales: el de Filipinas, zona donde el español y el inglés conviven. El español es, en Filipinas, la tradición y la historia; el inglés es la vida vividera. Naturalmente, gana la vida contra la historia y la tradición. Un escritor filipino, N. V. M. González, publicó en *Books Abroad*, revista de la Universidad de Oklahoma, un artículo tiulado *Philipine Letters Today*, en el que encontramos hechos y juicios de la más contundente significación: hechos y juicios que nos golpean y nos despiertan o debieran despertarnos. La lección del palo... Dice el autor que la literatura en español ha perdido la calle para refugiarse en el Círculo Cervantino y en las escuelas. Es decir: el idioma español en Filipinas tiende a convertirse en lengua muerta, en curiosidad filológica, con referencia a la esfera literaria.

• Esto se debe, ante todo, por supuesto, a que la expansión literaria suele ir detrás del poderío militar y económico de una nación. Por eso le es tan difícil al español luchar, en un lejano archipiélago, aislado lingüísticamente, contra la lengua de la poderosa nación americana. Pero, esto aparte, hay otros factores que explican esta caída de nuestro idioma. Y el primero de todos, creo yo, es la debilidad de la cultura española contemporánea, comparada con las necesidades propias de una nación que es parte eminente de una gran etnarquía, la Etnarquía de los pueblos hispánicos. España no tiene conciencia aún de lo que para ella es la cultura. La cultura no es un lujo para nadie. Para España menos que para nadie. En otras naciones se trata de una necesidad esencialísima y vital. Para nosotros, además, la cultura representa el único instrumento posible de influencia y expansión en un círculo de tierras y pueblos qeu hablan nuestro idioma. Sin retórica (¡abominable retórica!), somos, efectivamente, miembros fundadores de una gran Etnarquía, como antes hemos dicho. Pero mejor sería decir sociedad lingüística, porque la lengua es el único y verdadero vínculo de esta singular comunidad que nos confiere un rango y un papel peculiarísimos en el mundo. Pero, para desempeñar este papel, carecemos de suficiente poder militar y político y nuestra economía no es bastante fuerte y complementaria de la de los demás integrantes de la comunidad. Sólo nos queda un arma y una comunión: la cultura, con su vehículo, el idioma. Y, sin embargo, nos falta conciencia, le falta a España conciencia de una realidad tan patente. No tomamos bastante en serio la cultura y, en particular, su expresión literaria, de tan real eficacia, incluso por su trascendencia decisiva a los órdenes llamados "prácticos", de la economía, el comercio, el éxito político, la prosperidad. Para España, con mayor motivo que para cualquier otro país, la literatura y las artes son fuerza, poder, riqueza.

• Es preciso hincarse bien esta idea en la cabeza hasta que duela. ¿Pero cómo estimular la vitalidad cultural, literaria, artística, de España, con vistas a la expansión? Es preciso distinguir: por lo que se refiere a la ciencia, está bien la creación de institutos especiales, como se ha hecho, pero es preciso dotarlos generosamente, no sólo con instrumentos, sino también en recursos para los investigadores a fin de que puedan dedicarse a sus tareas científicas sin promiscuaciones; en el orden literario y artístico la acción de estímulo es mucho más delicada. De todos los medios de fomento del renacer literario y artístico, el peor de todos consiste en crear premios e incentivos económicos, así como maquinarias de propaganda, no al servicio de la autenticidad y de la verdad, sino de otros fines capaces de producir una selección a la inversa y tal vez una magna falsificación. Para eso sería mejor que el Estado y las corporaciones se desentendieran de la literatura y del arte abandonándolos a su suerte. El arte y la literatura, para que alcancen el nivel que necesitamos, han menester, más que nada, del libre juego de sus energías y, después, de un estímulo material a distancia, sin tendencias ni "controles". Pero más que nada necesita la literatura española de la conciencia social de que se trata de una actividad muy seria, de algo tan serio como la construcción de pantanos y de poderosas industrias. Por eso mismo se ha de huir, en este orden de la vida, de la inautenticidad, de la dogmatización cultural, del mismo modo que se considera—y es—criminal construir puentes y presas hidráulicas, no con cemento, sino con arena. Lo malo es que tratándose de un puente o de una presa la mentira y la frivolidad encuentran su réplica inmediata en la austera, en la insobornable disciplina de la materia, que se niega a dejarse engañar y castiga al transgresor con el derrumbe. En cambio, en literatura y en arte la adulteración de valores, la adulteración del espíritu, se encubre por el hecho de que la catástrofe no es la respuesta fulminante, sino que se oculta en un proceso difuso y, para los desatentos, imperceptible. Pero luego nos llegan noticias como la de la bajante del español en Filipinas y la merma de nuestro prestigio cultural en los pueblos hispánicos y en el mundo en general. Y esto es grave. Trasciende a la vida entera de la nación y compromete el futuro. No lo olvidemos: la cultura es, para España, además de salud y vida, un precioso instrumento sustitutivo de otros poderes, instrumento tanto más valioso en cuanto somos—será preciso decirlo una vez más—parte eminente de una gran Etnarquía o sociedad de pueblos.

la cultura no es un lujo

LITERATURA JOVEN

COMENTANDO LORENZO GOMIS en "Revista" un anterior artículo mío en "Alcalá" sobre la literatura burguesa—al menos ambos preferimos detenernos en la literatura—se hacía en las últimas líneas de su comentario unas cuantas preguntas; preguntas difíciles de contestar con rigor, a mi juicio, porque de ellas, de las respuestas, se sacaría un cuadro casi completo de dolencias y perturbaciones de la literatura española actual—actual en tiempo de producción—muy desalentador. Decía yo que es la juventud quien puede hacer vacilar la victoria de la literatura burguesa hoy en pleno triunfo, y ante esta afirmación se preguntaba Gomis: "¿Es menos burguesa la joven literatura? ¿En qué sentido? ¿Por qué razones? ¿Hay garantías de profundidad? ¿O no será simplemente un espejismo?"

DESPUES DE ESTO HAN SUCEDIDO muchas cosas—mi artículo es de noviembre, el suyo de diciembre; ignoro si después ha vuelto Gomis sobre el tema; en mi Bilbao, la única revista que se lee con entusiasmo y puede encontrarse por tanto con facilidad es "Marca", lo que también representa algo—, y entre esas cosas, una salida en masa de la literatura joven de la mano de "Ateneo". Acto de presencia que ha merecido muchos comentarios, desde la airada y significativa salida de tono de Sainz de Robles en "Semana", que es todo un síntoma—si el intento hubiese sido aislar una determinada promoción estaría en parte justificado, pero no creo que tenga más propósito que el simplemente antológico, a partir, eso sí, de una caprichosa determinación cronológica —, hasta comentarios elogiosos pero descentrados, como el aparecido en un diario bilbaíno, que volvía, machacón y topicudo, sobre la juventud mitad monje mitad soldado, como si esto, lógico en determinada circunstancia y momento, no hubiese ya evolucionado hasta la necesidad de sentirnos en esta exacta hora de España—pero ¿es que vamos a sentir nostalgia hasta de las frases antinostálgicas—mitad agricultores y mitad obreros de nuestro nacimiento industrial, y todavía necesitaríamos más mitades para ser mitad misioneros y mitad maestros, pues los que lanzan esta frase a diestro y siniestro ignoran que ésa es su verdadera significación y se quedan con el sentido superficial; ser mitad monje y mitad soldado es en definitiva para ellos no hacer nada, permanecer a la expectativa; a la expectativa de batalla o a la expectativa de cielo. Porque lo que el hombre joven de la España de ahora, hijo de un esfuerzo, pero no contemplador ensimismado de ese esfuerzo, tendría que ser es un hombre auténtico de ahora.

Y A LA VISTA DE ESA APARICION masiva de la "última promoción" puede intentarse recapitular ideas sobre lo que puede ser un inmediato futuro de la literatura española. A la vista no de su contenido, sino de lo que los hombres que han elaborado ese contenido suponen; es decir, utilizándolos como catálogo clasificado, facilitado para el estudio de toda literatura joven. Y ésta ¿es menos burguesa? Debiera serlo, pero ¿lo es? Sé que enfrentado con la realidad se impone no el diálogo con uno mismo, sino el interrogatorio a uno mismo; quizá sea suficiente decir que puede serlo, que se encuentra, teóricamente, en una mejor situación para serlo, pero ¿lo es? Hasta este momento creo que puede contestarse que no. No es menos burguesa, en general, la literatura joven, aunque, sin embargo, sólo entre ésta aparecen pequeñas lagunas no burguesas, que entre los demás son inexistentes prácticamente; salvo, naturalmente, los individuos. Existe un hecho cierto: la "última promoción" y la "anteúltima" son dos líneas paralelas que no se encuentran nunca; pero también existe otro hecho no menos cierto: también será muy difícil encontrarse y entenderse entre sí a los dos extremos de esa "última promoción" que presentó "Ateneo", y entre otras cosas por las que ese entendimiento sólo se logrará con renunciamientos y sinceridad es porque unos son los hombres que hicieron la guerra y los otros los que estudian esa guerra. La diferencia es fundamental, pues mientras unos creen que la guerra "se hizo por...", los otros quieren explicar que "se hizo para...".

Y SI ESTA SEPARACION — ME REFIERO ahora a la de la "última promoción" con las anteriores—puede dar lugar a una reacción de sinceridad que airee nuestra mohosa literatura, también puede suceder que conduzca simplemente a un neoburguesismo opuesto en detalle, en individuos casi, al precedente, pero como él perturbador, transformándose en una burguesía de distinto signo; pero esta deserción de la sinceridad—yo parto de que la literatura burguesa en 1955 es una deserción de la sinceridad y hasta de la realidad—de la última esperanza nos enfrentaría con una realidad para nosotros al margen de la realidad de los demás; en definitiva, con una realidad de manicomio. Y, sin embargo, el momento es casi ése. He contestado que en mi opinión no es en general menos burguesa la joven literatura, pero que puede serlo, aun reconociendo que mucho de lo que ahora lo parece quizá sea simplemente un no conformismo de "estar fuera" que desaparece en cuanto "se está dentro".

Y CREO QUE NO ES EN DEFINITIVA menos burguesa porque no tiene razones para no serlo. ¿Qué ambiente respiramos? ¿Cuál es el sentido social y religioso imperante? ¿Cuál es la existencia que puede describir nuestra literatura? Y, sin embargo, ésas podrían ser también las razones para no serlo. Una reacción, un enfrentarse pero no para evadirse—hoy, y esto es lo más grave, la evasión está en la realidad de cada día, vivimos en diaria evasión—, sino para comprometerse en una empresa de sinceridad al menos orientadora; porque lo único cierto es que estamos desorientados. Desorientados sobre lo que somos y sobre lo que seremos; desorientados al ver la disociación entre lo que pensamos y lo que vivimos.

NO, NUESTRA LITERATURA JOVEN no da esa profundidad ni esa seguridad que Gomis solicita. No es, en general, menos burguesa, pero creo que sólo de ella puede salir la renovación. Quizá no, pero hay que confiar. Porque en el ejercicio de nuestras virtudes teologales tenemos que compensar la falta de actos de fe con abundantes actos de esperanza.

LUCIANO F. RINCON

☆ CAMPOAMOR, PRECURSOR DE T. S. ELIOT ☆

Por
VICENTE GAOS

NINGUNA época suele ser tan mal conocida de otra como la que le antecede inmediatamente. La generación actual continúa unida, como por un cordón umbilical, a la del 98, en la que ve el punto de partida de la época contemporánea. Pero ya empieza a esbozarse un intento de comprensión para la época realista, tan radicalmente negada e incomprendida por los hombres del 98, que de todo el siglo XIX sólo salvaron los nombres de Bécquer y de Larra, mas ni uno solo del período propiamente realista, pues del mismo Galdós, su figura cumbre, únicamente aceptaron su liberalismo ideológico, no su arte.

A Galdós se le va haciendo justicia al fin, lo mismo que a los demás novelistas de su generación. Pero ¿y los dramaturgos?, ¿y los poetas?

Tomemos a Campoamor. Su poesía, que antaño arrebató por igual al lector ingenuo y a un Rubén Darío, ha quedado arrumbada. Yo creo que la posteridad confirmará en definitiva la opinión que actualmente nos merece Campoamor y atribuirá a su obra lírica pocas excelencias. Pero estoy seguro de que cuando lo estudie en serio su juicio negativo, aunque venga a coincidir con el nuestro de hoy, se basará en motivos y argumentos bien diferentes de los que en el presente esgrimimos.

Actualmente creemos que era imposible que Campoamor pudiera haber hecho buena poesía con las ideas que sobre ésta tenía. Y éste es nuestro error. De Luzán acá no sé de escritor alguno—Bécquer incluído—que haya pensado acerca del fenómeno poético con la originalidad, el vigor y el tino con que lo hizo Campoamor. Su "Poética" es una obra que revela un Campoamor completamente distinto del buen don Ramón, autor de tanto verso pedestre. El estudio o revisión que Campoamor reclama (1) no habrá de dar por resultado el de revalorar su poesía—poco susceptible de revaloración—, pero sí el de comprender las causas—extrapersonales, históricas—que determinaron que un hombre dotado de sensibilidad, con decidida vocación poética y que caló en la poesía—en su misterio esencial lo mismo que en sus problemas técnicos de ejecución — con hondura y acierto sorprendentes, pudiera desdecirse de sus principios tan contradictoria y lamentablemente a la hora de versificar.

Cuando se estudia la "Poética" de Campoamor es forzoso rectificar el juicio de que nuestro autor tenía un concepto equivocado de la poesía y por eso no pudo hacerla buena. Lo más que cabría pensar es que no era poeta y por ello, pese a saber teóricamente en qué consiste la verdadera poesía, no logró escribirla. Pero yo creo que en Campoamor había madera indudable de poeta, lo que complica el problema y obliga a hallarle explicación, según apunto, en causas ajenas a Campoamor mismo que podrían enunciarse sucintamente (no puedo discutir ahora este asunto) así: hay épocas — la realista es una de ellas — de signo general antipoético. Campoamor fué víctima del *contratiempo* histórico de pertenecer a la época realista, en el mismo sentido en que Ortega ha hablado del contratiempo que le impidió a Dilthey elaborar una metafísica.

Con las ideas poéticas de Campoamor se podía, se debía, haber hecho poesía auténtica. Y efectivamente se ha hecho, sólo que no por Campoamor mismo, sino por otros poetas que vinieron después.

Tal vez mi lector haya fruncido el ceño al ver el título de este trabajo: ¿Qué relación puede haber entre nuestro prosaico, decimonónico don Ramón, y T. S. Eliot, el gran poeta metafísico de nuestro tiempo? Las líneas que siguen pretenden responder parcialmente a esta pregunta.

Si he llamado a Campoamor "precursor" de Eliot no es porque crea que uno haya sido *fuente* del otro. Aunque Eliot es hombre de rara erudición, es normal suponer que nunca leyó una obra como la "Poética" de Campoamor, tan poco leída incluso por nosotros, españoles. Pero las coincidencias de puntos de vista en ambos autores son tan concretas y numerosas para deberse al azar, que al crítico le dejan perplejo. Campoamor ha anticipado las teorías de Eliot en buen número de aspectos cardinales. Aquí sólo me referiré a algunos de ellos.

Tanto Campoamor como Eliot pasan por ser poetas "de ideas". No importa que las del primero fueran vulgares y adocenadas, y las del segundo no lo sean. Lo que interesa es destacar la postura semejante de ambos poetas ante este problema: en qué forma son las "ideas" un ingrediente poético. O en términos más generales: en qué sentido cabe hablar de "poesía filosófica".

No anduvo afortunado Campoamor al bautizar su poesía de "arte por la idea". La expresión invitaba a suponer que se trata de una poesía de tesis, contraria al "arte por el arte". Y no era esto lo que él pretendía. Campoamor era enemigo resuelto de todo arte subordinado a cualquier fin extraestético y por otro lado sabía bien que la poesía no se hace con ideas. "Arte *por* la idea" significa no a favor o al servicio de la idea, sino *a través de* ella, *por medio de* ella, trascendiéndola. Y la forma de trascender las ideas es convirtiéndolas en imágenes. Campoamor y Eliot han combatido insistentemente el prurito romántico de originalidad en el poeta. Lo que hace a éste original no son sus ideas, suponiendo que las tenga propias, ni tampoco sus sentimientos, ni nada, en fin, personal o subjetivo, sino su plasmación objetiva en el poema. Las ideas de un poeta no son propiamente ideas suyas, el poeta las toma de su época, y a efectos de lo que se llama "profundidad" u "originalidad" de un poeta, es bastante irrelevante cuáles sean tales ideas y de dónde provengan.

Escribe Campoamor: "Dante sabía toda la ontología de su tiempo y, como era tan supremo artista, sus ideas abstractas las convirtió en imágenes concretas." Eliot, por su parte, comparando a Dante con Shakespeare, se expresa así: "La diferencia entre Dante y Shakespeare es que Dante tenía un sistema coherente de pensamiento detrás de sí; pero esto fué pura suerte y desde el punto de vista de la poesía es un accidente que no hace al caso... Si Shakespeare hubiera escrito de acuerdo con una filosofía mejor, es posible que hubiese escrito peor poesía; su cometido era expresar la máxima intensidad emocional de su época, basándose en lo que a su época le sucediera pensar." Lo que hace de Dante un poeta supremo es, para Eliot, su capacidad de crear "imágenes, claras, visuales".

Hay un motivo fundamental por el que las ideas no pueden ser ingrediente directo de la obra poética: las ideas son abstractas por definición. Y la poesía—recalcan Campoamor como Eliot—debe huir de toda abstracción. Ambos autores parten de este punto de vista para oponerse por igual a la poesía de ideas (por su abstracción conceptual) y, en el extremo opuesto, a la poesía musical (por su vaguedad sentimental y emotiva).

"Para que la poesía se acerque a la condición de la música — escribe Eliot—no es menester que se destituya a la poesía de sentido... La música de un poema no es algo que exista aparte del significado."

Una prevención semejante contra la llamada poesía musical se refleja en estas opiniones de Campoamor sobre la música: "La complaciente música despierta en el alma las sensaciones que los deseos quieren... La música, que se suele apreciar más con los nervios que con el cerebro, es la verdadera manifestación del arte por el arte, y es tan popular porque con ella se siente y no se piensa. Hoy, sin embargo, la música escénica tiende también a hacerse trascendente como todas las demás artes."

El malogrado pensador inglés T. E. Hulme, cuya influencia sobre Eliot es conocida, declaró que "la poesía se esfuerza siempre por deteneros y haceros ver continuamente un objeto físico, para evitar que os deslicéis a través de un proceso abstracto". La forma de evitar tal deslizamiento, ya hacia la vaguedad sensorial de la música, ya hacia la abstracción general de las ideas, estriba para Eliot en encontrar lo que ha llamado un "correlato objetivo": "El único medio de expresar emoción en la obra de arte está en encontrar un *correlato objetivo;* en otras palabras: un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos serán la forma de esa emoción *particular;* de tal modo que, dados los hechos externos, que deben terminar en experiencia sensorial, la emoción es inmediatamente evocada."

Ahora bien, lo que Eliot denomina "correlato objetivo" no es otra cosa que lo que Campoamor llama en su "Poética" *asunto* (algo distinto del argumento y más amplio que él).

¿Qué tipo de poesía puede responder mejor a las exigencias de objetividad y de concreción que, para Campoamor y para Eliot, tiene la obra poética? Evidentemente, la poesía dramática: en ella se encuentran naturalmente cumplidas estas necesidades de contar con "un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos". Transcribamos lo que sobre esta cuestión escribe Campoamor: "La gran dificultad del arte consiste en hacer perceptible un orden de ideas abstractas bajo símbolos tangibles y animados. El apólogo que suele representar una máxima moral expuesta en un drama con personajes que se mueven, siempre será un género de literatura admirable. La fábula de la lechera vale más que todas las odas, elegías y poemas que se han escrito y que se escribirán sobre la ruina de las ilusiones humanas. El arte es enemigo de las abstracciones y gusta mucho de estar representado por personas que vivan, piensen y sientan. Lo que se impersonaliza se evapora." Eliot manifiesta el mismo sentir cuando confiesa: "El ambiente ideal para la poesía, a mi juicio, es el teatro."

Campoamor propugnó, medio siglo antes que Eliot, un tipo de poesía lírica que evadiéndose del estrecho recinto de la confesión personal y los sentimientos individuales, se objetivara en una amplia forma dramática. Y propugnó tal tipo de poesía aduciendo razones y expresándose con frases que en ocasiones hallan en Eliot un eco casi literal. La poesía dramática de los "Cuatro Cuartetos" y el teatro poético de "The cocktail-party" son siempre gran poesía y gran arte, mientras que los cuadritos dramático-narrativos de Campoamor, al estilo del "Escribidme una carta, señor cura", son de un prosaísmo apoético y deleznable. Pero yo me estoy refiriendo exclusivamente a lo que Campoamor pensó sobre la poesía, no a la que él mismo hizo.

Y ya que he hablado de prosaísmo, el reproche más común contra la poesía de Campoamor, terminaré anotando que Eliot ha defendido y practicado a su modo la poesía "prosaica". Este aspecto fundamental de la poesía, el del lenguaje poético y, dentro de él, el de la relación entre prosa y verso, es el último que voy a abordar ahora, tal como aparece planteado en ambos poetas.

Lenguaje de la prosa y lenguaje del verso no se oponen entre sí, sino que se complementan o, en todo caso, están en una relación recíproca que no puede olvidarse, en beneficio general del arte, como lo olvidaron aquellos poetas—Góngora, caso máximo—que se afanaron quiméricamente por crear un "lenguaje poético". Campoamor sabía tan bien como Eliot, o como cualquier poeta contemporáneo, que la poesía no consiste en decir cualquier cosa en verso; que, como ha escrito Eliot, "lo que puede decirse igual en verso que en prosa, se dice mejor en prosa". Pero también sabía que la poesía no puede confinar su radio de acción a ciertos temas ni a ciertos términos tenidos por exclusivamente poéticos. La poesía debe hablar de todo y debe hacerlo con todas las palabras. "Mientras la poesía no hable de todo y use todas las palabras—afirma Campoamor—, las que ella no fije y pulimente se oxidarán." E insiste: "La poesía, así como la metafísica,

(Continúa en la pág. siguiente)

(1) El autor de este artículo tiene escrito un libro, de próxima aparición, donde estudia en detalle "La Poética de Campoamor".



DIATRIBA CONTRA EL CINE

Letra y espíritu

A Manuel Villegas López, incurso en el cine, con admiración.

Reparemos, con urgencia expuesta a gran margen de error, como siempre ocurre en estos casos, en que el cine asume buena parte de la barbarie y la estupidez modernas. Cuanto a lo largo de siglos de cultura fué considerado como vicio, amaneramiento, excrecencia, simplicidades y esquemas torpes, inherentes, por lo demás, a todo proceso cultural, se ha refugiado en él, ya que la pretendida síntesis cinematográfica consiste principalmente en haber recogido las escorias de las demás artes. El espíritu del cine, si puede hablarse así, estupidiza cuanto toca; es algo que está por encima de él, una especie de destino. Cuando el cine hace literatura—y la hace siempre, quiera o no—la hace fatalmente mala.

Hablamos del cine de hecho, o mejor dicho, de las películas que existen. Aceptamos que, teóricamente, sea capaz de todas las sublimidades, rigores o simple buen gusto. Pero el cine existente se ha mostrado casi incapaz de todo ello. En sí mismo, el cine es interesante y está lleno de posibilidades, sin duda, y además es joven y todo lo demás que ya sabemos, incluyendo que hay varias películas que no ofenden en toda su historia. Pues bien, con todas las salvedades que ustedes quieran, el presente fenómeno del cine se aparece como un delirio colectivo, del que muy pocos se salvan, en el que historias necias, tomadas o convertidas en pésima literatura, nos llegan a través de imágenes vulgares o pretenciosas. Ninguna manifestación de la época se puede igualar a ésta en cuanto a la pretensión de novedad interpretativa del mundo y de las cosas, cuando, por el contrario, representa la manera más retardataria, más regresiva, más rutinaria de todas las manifestaciones actuales. La engañosa técnica se ha puesto al servicio de un espíritu, si queremos llamarlo así, burdo y torpemente elemental. En el cine se han refugiado el folletín, la historia lacrimosa, la narración truculenta o delicuescente.

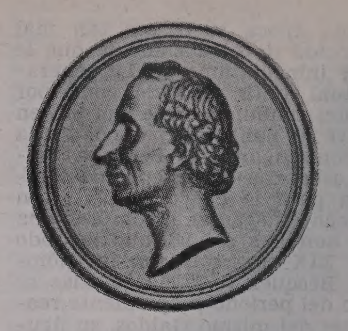
Existen personas de veinte, veinticinco o treinta años, incluso, que no tienen más idea del mundo y de la vida que la que les ha sido suministrada por el cine; estamos ante un retraso mental; no son tontos puros, personas simples e inteligentes, sino resabiados de culturina, producto de la divulgación standard y contraproducente a la que el cine se dedica como misión fundamental. Todo lo que ha producido la peor literatura fué aprovechado por el cine, sino que todavía perdió algo de su sentido y de su significación, se eliminó lo que pudiera contener alguna sutileza, para añadir ese lenguaje de imágenes, una especie de balbuceo primario y pueril. Es mentira que unas lágrimas fotogénicas expresen el drama humano ni que las torpes expresiones cinematográficas puedan suplantar las expresiones superiores logradas por la obra del espíritu a lo largo de los tiempos.

En el cine se ha refugiado también parte del más innoble aventurerismo intelectual. El señuelo del dinero, de la fama, en la más superficial de sus dimensiones, atrae a multitud de gentes que carecen de vocaciones más rigurosas. Da grima hojear una de esas publicaciones periódicas dedicadas al cine, donde seres sin ningún interés, aunque respetabilísimas personas, se esfuerzan en llamar la atención de millones de papanatas que contemplan unos rostros vulgares donde no se refleja más que una inmensa vaciedad. Se ha hablado de mitología y de fábula, pero la verdad es que una técnica muy adelantada ha vuelto a inventar, si queremos hablar así, las formas más vacuas de la vida y del arte. La interpretación de la historia por el cine ha superado todos los falseamientos novelescos que hasta ahora se llevaron a cabo y que, desde luego, eran muchos y graves; ninguno tanto, sin embargo, como esta industrial divulgación halagadora de las visiones más deformes y estúpidas. La gran paradoja que nos ofrece el cine es que presentándose como el arte de la verdad, la más directa visión de la vida, representa, bien al contrario, la más amañada mentira que nunca se ha dirigido a las multitudes. El contrasentido reside, entre otras cosas, en que entre la cámara y la realidad se interponen unas especiales mentes, llamadas cinematográficas, que se dan maña a adulterar esa realidad que parece tan inmediata, empobreciéndola hasta extremos que el arte más pedestre no logró nunca. De suerte que la realidad fotográfica o fotogénica viene a convertirse en la mentira más monstruosa y, lo que es peor, la más cursi de cuantas pueden darse. Ninguna interpretación simbólica, abstracta, poética o como la queramos llamar ha falseado la realidad tanto como el cine; ningún arte más embustero que éste, que adultera y vacía de contenido, por fatal impulso, cualquier género de realidad, ya que ha sustituído a las formas ínfimas de la literatura. Haciendo una especie de remedo de las artes nobles, las ha suplantado en el ánimo de la multitud, de manera que ésta cree poseer aquellas bellezas, cuando verdaderamente se la incapacita casi por completo para gustarlas y comprenderlas en su origen, en la obra original.

Todo cuanto va dicho aquí es exagerado y ninguna manifestación, por torpe que sea, puede ser condenada así en bloque y tajantemente; las generalizaciones son casi siempre injustas. Pero si empezamos con distingos y matizaciones, con salvedades y excepciones, sería el cuento de nunca acabar, y a fuerza de querer ser justo y ecuánime, encubriríamos lo que intentamos decir. Podemos confesar que hay películas muy dignas; tampoco nos negamos a apreciar, como dejamos señalado, las posibilidades del cine. Ahora bien, insistimos en que como fenómeno de nuestra época, de estos veinticinco o treinta años últimos, si queremos concretar arriesgándonos, el cine se presenta como un amañado contrabando del arte y de la sensibilidad, como el sucedáneo de otras formas más sencillas y nobles, como la deformación y contrahechura, entre maliciosa e irritante, de la verdad.

EUSEBIO GARCIA-LUENGO

H. CH. ANDERSEN EN SU 150 ANIVERSARIO



LA VOCACION

● He aquí un niño feúcho y raro que apenas ha ido a la escuela, nacido en un burgo de Dinamarca, a comienzos del siglo XIX, hijo de un hogar muy pobre. El padre de este niño era un zapatero que murió joven. La madre, para vivir mejor y criar al pequeño, hubo de dedicarse a lavar ropa por las casas de los vecinos en mejor fortuna.

Pues bien: este niño, con muy poca instrucción y falto de los estímulos de un ambiente literario, quería ser precisamente escritor. Es extraño. Y no un escritor cualquiera. Estaba seguro de que algún día sería célebre. No dudaba de estar llamado a situaciones muy altas. Será preciso creer en una gracia sentida por el niño adentro de su alma, como una inspiración. Más aún: un día, cierta mujeruca del pueblo le predijo que llegaría tiempo en que la ciudad, Odense, el lugar de nacimiento del niño, levantaría arcos y encendería iluminaciones en su honor.

Todo esto parece un cuento. La mujeruca bien podía ser un hada bajo disfraz y precisamente—así hacían, a veces, los dioses antiguos—el disfraz de una mujer del pueblo.

El niño era Hans Christian Andersen, nacido en Odense (Dinamarca), el año 1805.

Como los héroes de las narraciones maravillosas, Andersen, a los catorce años, se fué a correr mundo, no sabemos si con su hatillo al hombro y cantando por los caminos. Con esa audacia de los adolescentes que van derechos al fin, se metió en el Teatro Real de Copenhague y, de cara, se puso a hacer sus habilidades geniales delante de una actriz que, claro está, le tomó por loco. En el Teatro Real desempeñó, para vivir, modestas tareas hasta que un funcionario se apiadó de él e hizo que el rey le concediese una beca para hacer sus estudios. Como se ve, para los personajes de cuento, los obstáculos que llamamos "materiales" no tienen importancia. Apenas se habla de ellos. Los héroes de cuento siempre encuentran el modo de hacer largos caminos sin perecer, se alimentan sin pagar, conservan la salud sin costo. Los obstáculos de estos seres aparte son únicamente los de carácter mágico: e[l] dragón guardián, los abismos de fuego y de agua, los enemigos invisibles.

La fama le vino a Andersen de manera inesperada cuando, en el añ[o] 1835, publicó un pequeño folleto d[e] *Cuentos contados para niños.* El n[o] concedió importancia a estas narraciones. Pero en 1846 hizo un viaje po[r] Europa que fué una apoteosis. Tod[o] el mundo lo conocía y lo admiraba[n] artistas, príncipes y reyes le honraban y agasajaban. Era famoso. Otr[o] milagro de los cuentos.

La profecía de la mujeruca se cumplió: Odense, la ciudad natal de Andersen, le nombró ciudadano de honor y encendió luminarias para recibirle.

La obra de Andersen no se reduc[e] a los cuentos tan conocidos. Escribi[ó] novelas, libros de viajes, obras de teatro, cartas. Sin duda, lo mejor son lo[s] cuentos. Pero el resto de su producción es también de alta valía y merec[e] ser más conocida. Andersen es, e[n] toda la línea, un gran escritor.

Murió Andersen a los setenta año[s] de edad, después de una vida mu[y] llena de trabajos y de experiencias. Una vida bien aprovechada, digna d[e] un final y sabroso cansancio.

Generaciones de niños se suceden que leen—y creen—sus cuentos. Ta[n] los creen que esas narraciones llega[n] a su público, a menudo, en form[a] anónima, máximo honor de la literatura, hecha mito, como si nadie l[a] hubiera inventado. Hombres y mujeres en edad adulta buscan y seguirá[n] buscando en los cuentos de Andersen un arte de inmarcesible frescura, u[n] arte consolador, reconfortante, porque se obstina en decirle secretamente a nuestro corazón, más allá de la palabra, un mensaje de esperanza en e[l] bien, en la justicia, en la felicidad, si no en este mundo, en otro mundo situado detrás de las cosas, por duras y compactas que nos parezcan.

A.

Campoamor, precursor de T. S. Eliot

(Viene de la página anterior)

limpia, fija y da esplendor al idioma. Cuando Herrera inventó un lenguaje especial para la poesía, ésta quedó fuera del círculo de las gentes, y el idioma común, sin artistas que lo fijasen, ha quedado en la prosa estancado y en la poesía muerto." ¿Cómo remediar tal situación? Cito de nuevo a Campoamor: "Juzgo indispensable un trabajo de reconstrucción en la antigua manera de escribir. Así como hay que bajar el diapasón en la poesía, es necesario subir el de la prosa." Y todavía: "Hay un punto de conexión común..., existe una línea de conjunción, en la cual se puede ver que la poesía más sublime arranca de las entrañas de la prosa más sencilla."

Estos saludables preceptos son los mismos que Eliot ha seguido al crear su especial lenguaje dramático, al que ha convertido en vehículo para que los personajes consuetudinarios de sus obras teatrales hablen en torno a una mesa de *cocktails* en un idioma que participa, en sabia gradación, de la prosa y el verso a la vez. Porque Eliot, como Campoamor, cree que "la poesía tiene tanto que aprender de la prosa como de la demás poesía... Una interacción entre prosa y verso, como la interacción entre lenguaje y lenguaje, es una condición de vitalidad en literatura... Ningún poeta puede escribir un poema de amplitud a menos de ser un maestro de lo prosaico."

V. G.

arte

LA PINTURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Por GABRIEL FERRATER

BARCELONA



Retrato de mujer sentada, de Modigliani

Como primera manifestación de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, que en el otoño de este año ha de tener lugar en Barcelona, se ha expuesto en el Palacio de la Virreina barcelonés un conjunto de 195 obras de pintores italianos contemporáneos; para ser más precisos, de pintores nacidos entre 1871 (Giacomo Balla y Arturo Tosi) y 1928 (Sergio Romiti). Los cuadros han sido seleccionados por la señora Palma Bucarelli, del Museo Nazionale d'Arte Moderna de Roma. En cuanto puede juzgar quien no es un especialista en la materia, la elección de los pintores representados es acertada; queremos decir que la muestra contiene cuadros de casi todos los pintores italianos famosos. Es de lamentar, sin embargo, que no se ofrezcan más obras de los pintores de "Novecento" (sólo Tosi y Sironi, que formaban el ala izquierda del movimiento, tienen obras en la exposición); no porque supongamos que un Funi o un Marussig hayan de ser grandes pintores, sino porque la existencia de aquella pintura cuasi oficial del fascismo es el único modo de explicarse ciertos fenómenos aberrantes, como el éxito alcanzado por los muy mediocres pintores del "expresionismo romano" (Scipione, Mafai, Stradone), a los cuales, al parecer, se les baila el agua porque se les tiene por protestatarios contra el "Novecento". Si faltan en la muestra los pintores fascistas (y al decir esto no queremos, desde luego, sostener que los motivos de su ausencia sean primordialmente políticos), faltan también los comunistas de hoy, Gutusso y sus popúchiki. *Y faltan, en fin, algunos aislados (Mino Maccari, Luigi Bartolini). Pero la verdad es que no tenemos razones para pensar que ninguno de los ausentes sea un pintor excelente, de modo que la selección de autores nos parece, en líneas generales, satisfactoria. Más difícil es juzgar la selección de obras de los pintores representados. En el caso de los dibujos de Modigliani nos ha parecido francamente desacertada. Modigliani era un buen dibujante, y nadie lo diría juzgando por los cinco dibujos de esta exposición, todos ellos francamente decorativos (los dos que el catálogo titula "Cariátide" son obviamente proyectos de escultura ornamental) y ahogados por los manierismos de hacia 1910. No supondremos, sin embargo, que la extrema mediocridad de las obras de ciertos pintores famosos (Filippo de Pisi o Giorgio Morandi) sea indicio de una selección desacertada, porque es muy módico nuestro optimismo respecto a la capacidad de justicia de la nombradía en cuanto se aplica a pintores contemporáneos. Y para otros pintores (Mario Sironi, por ejemplo) la selección parece francamente buena.*

No nos parece pueda ser muy interesante un estudio pormenorizado de la muestra, ni sería prudente extraer de ella conclusiones acerca del valor de cada uno de los artistas representados. Pero sí nos parece, en cambio, que la exposición permite formarse una idea de la valía conjunta de la pintura italiana de nuestro siglo. Y diremos en seguida que dicha valía es, según nuestra opinión, muy escasa. La exposición ofrece una unidad de estilo, o por lo menos de manera muy acusada, y mucho mayor de cuanto sería posible obtener en una exposición similar francesa o española. Ahora bien, creemos que esta unidad de estilo no es más que la manifestación de algunos vicios de pensamiento e insuficiencias de cultura muy fácilmente discernibles y que difícilmente podría un pintor superar, y por esta razón la muestra nos parece significativa y apta para que de ella se infiera un juicio sobre la pintura que representa.



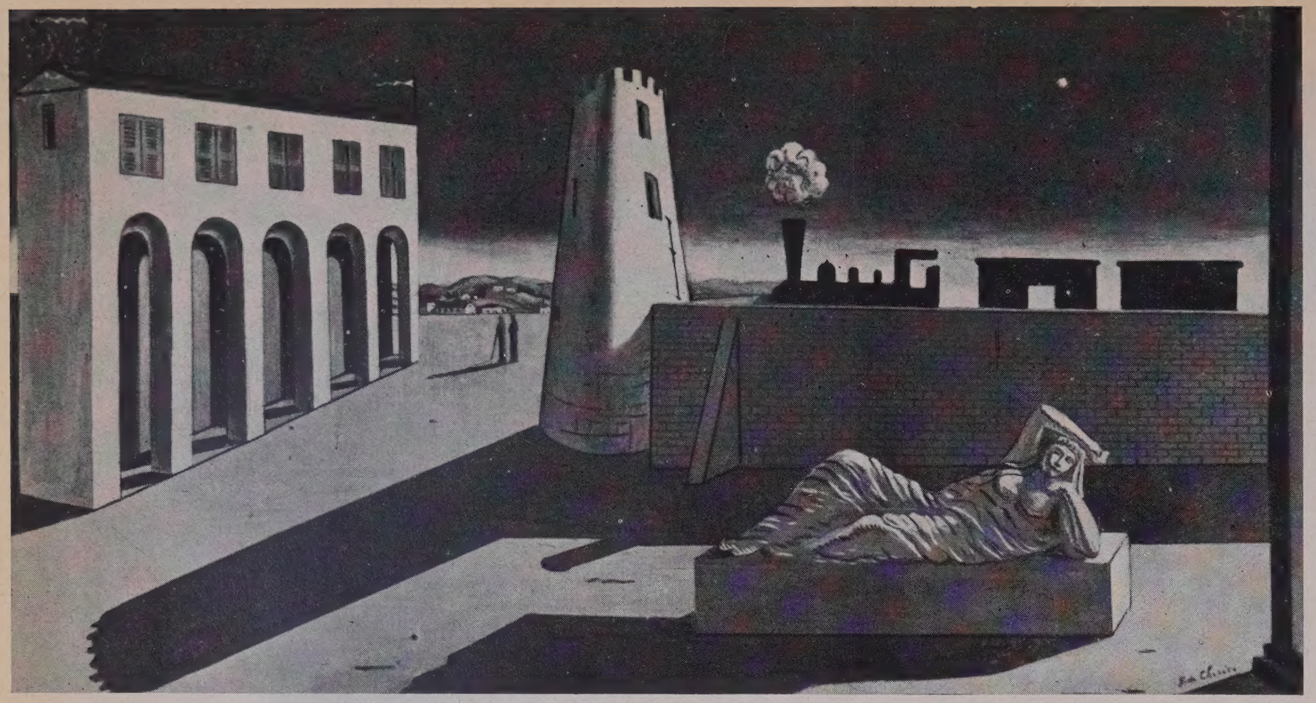
Retrato, de Modigliani

Tal vez una consideración histórica sea el modo más directo de aproximarnos al carácter peculiar de la pintura italiana de hoy. No se requiere demasiada familiaridad con el pasado pictórico europeo, ni un exceso de poder de abstracción, para advertir que la historia de la pintura europea es, en cierto sentido, algo muy breve y que puede ser narrado en un par de frases. Lo que ha ocurrido en Europa y en pintura de 1300 acá no ha sido más que, en primer lugar, la formación, apogeo y descomposición de un "gran estilo" arrebatadoramente sublime, pero que agotó todas sus posibilidades de ulterior desarrollo, y en segundo lugar, una sucesión de intentos individuales y en gran parte inconexos para la constitución de un segundo gran estilo a partir de distintos supuestos espirituales y técnicos, intentos que no han culminado todavía, o por lo menos no han revelado su sentido y su acuerdo a la conciencia común de las gentes. Aquel gran estilo, huelga decirlo, es precisamente el estilo clásico italiano; y no creemos se requiera ninguna insistencia para que el lector reactualice en su conciencia el magno proceso que llevó a dicho estilo desde su iniciación germinal hasta su disolución en un frenesí de pruritos grandilocuentes. Más bien creemos que es un proceso histórico demasiado conocido de todo el mundo, incluso de quien no se interesa mayormente por el arte; es un proceso tan claro, tan comprensible, de una tan armoniosa plasticidad (precisamente como el estilo artístico que lo ha sufrido), que ha seducido la imaginación histórica de las gentes. La triple categoría de "principio-apogeo-decadencia", que todo el mundo, incluso los historiadores de oficio, gusta de aplicar a todo fenómeno histórico, proviene ya sin duda de la antigüedad, y se hallaba muy elaborada cuando la pintura italiana vino al mundo; pero no cabe duda de que su vivacidad actual tiene en gran parte por causa y justificación la historia de la pintura italiana clásica, que para no pocos es sencillamente la historia de la pintura, sin más. Pero que las cosas no son tan sencillas, y que ni siquiera todo estilo artístico (no digamos todo hecho histórico) nace, crece y muere como un gran animal, nos lo muestra el segundo estilo europeo a que nos hemos referido, este segundo estilo cuya historia consiste en una sucesión de incoaciones no proseguidas, de erupciones cuyo recuerdo ha ido siendo recubierto por el recuerdo de aquel primer estilo, tan manifiesto, tan vivaz, tan presente siempre. Velázquez (cierto Velázquez), Rembrandt, el paisaje holandés, Goya, Daumier, el impresionismo (cierto aspecto del impresionismo), Cézanne, éstas y otras pocas son las manifestaciones culminantes de este segundo estilo. No han sido bastantes, ni bastante subsiguientes una a otra, para que todo el mun-



La topografía, 1914, de A. Soffici. Milano, Col. F. de Angeli.





Chirico

do haya percibido su coincidencia, ni para que todos los pintores se comprendan a sí mismos como sucesores de dicho estilo, como se saben o se creen herederos del primero.

Intentemos definir concisamente algunos rasgos esenciales, pero no todos ni los más hondos, de este segundo estilo. El estilo italiano clásico (sobre todo si pensamos en Florencia y en Roma más que en Venecia, ya que ésta anuncia en gran parte el segundo estilo) es poco específicamente pictórico; no resulta demasiado difícil imaginar un Renacimiento italiano que hubiera desarrollado una cultura formal tan espléndida como la que efectivamente se desarrolló entonces, pero sin pintura, sólo mediante la escultura y la arquitectura; algo muy importante, sin duda, faltaría en ella, pero no lo decisivo; y el terrible Miguel Angel, en quien todos los artistas del Renacimiento se vieron a sí mismos divinizados, es el menos pintor de los pintores: "No sabía pintar", dijo el Greco con certera brutalidad. El segundo estilo que intentamos describir, en cambio, es sólo un estilo de pintura; la ostentosa "cocina" de Rembrandt, la franca pincelada de Velázquez, de Goya y de los impresionistas, la pedantería "puntillista", lo muestran del modo más aparente; pero más profundamente lo demuestra lo que podríamos llamar su insolidaridad formal, su inaptitud y su desinterés por expresar y orientar los estilos decorativos del mundo a su alrededor y los gestos de las gentes; nadie podría imitar en su gesticulación cuotidiana los cuadros de Cézanne, como han sido imitados durante siglos los de Van Dyck, uno de los últimos epígonos del estilo italiano. Por otra parte, un cuadro italiano es siempre un trozo de arquitectura, algo que no ha acabado de desprenderse del muro; los pintores italianos clásicos, incluso los más coloristas, componen siempre linealmente, y componen mediante unas pocas líneas sencillas (rectas, arcos de círculo, a lo sumo espirales), inmediatamente perceptibles, y sobre todo "largas", apoyadas en los bordes del cuadro y encajadas en su marco arquitectónico: los objetos representados penden de estas líneas de composición como ropas puestas a secar en alambres. El pintor post-italiano, en cambio, compone sobre todo cromáticamente, pero en todo caso compone siempre a partir del centro del cuadro, constituyendo a los objetos en núcleos irradiantes de acciones formales que operan "en corto", continuamente complicadas y enriquecidas in situ por así decir, sin referencia alguna al exterior de la tela: a este enriquecimiento le llamaba Cézanne "modulación".

Y así sucesivamente. No sería difícil seguir contraponiendo rasgos del estilo italiano a otros rasgos de la pintura posterior, ni tampoco el cambio de actitud espiritual que expresan tales diferencias estilísticas: la "fe en la pintura" como posibilidad de expresión personal, en un sentido semejante a aquel en que Vossler habla de la "fe en el lenguaje" como supuesto básico de la tragedia de Racine, fe que se contrapone a la religión de la belleza inspiradora del Renacimiento italiano. Nuestro intento era únicamente apuntar que la pintura post-renacentista no es simplemente una prosecución de una actividad siguiendo líneas previamente trazadas, sino que implica una nueva voluntad, una nueva abstracción. No han percibido esto los teorizadores de la estética, que con una absurda incongruidad siguen hablando de "belleza" a propósito del arte post-renacentista, o simplemente siguen hablando genéricamente de "arte" cuando hace siglos ya que no existe otro arte que la pintura, y que ésta vive de conceptos y de problemas muy específicos. No lo ha percibido el público, que celebra exageradamente a pintores que, como Degas, son meros plagiarios del estilo italiano. Y no lo han percibido del todo los pintores, a quienes a veces se les mete todavía en la cabeza que la pintura mural es algo superior a la pintura de caballete, sin ver que están realizando la segunda y sólo imaginando la primera; y que a veces intentan reviviscencias del estilo italiano, como Seurat en sus grandes composiciones (lo más flojo de su obra), como incluso Cézanne hacia 1885-09, incluso Renoir hacia 1882-85.

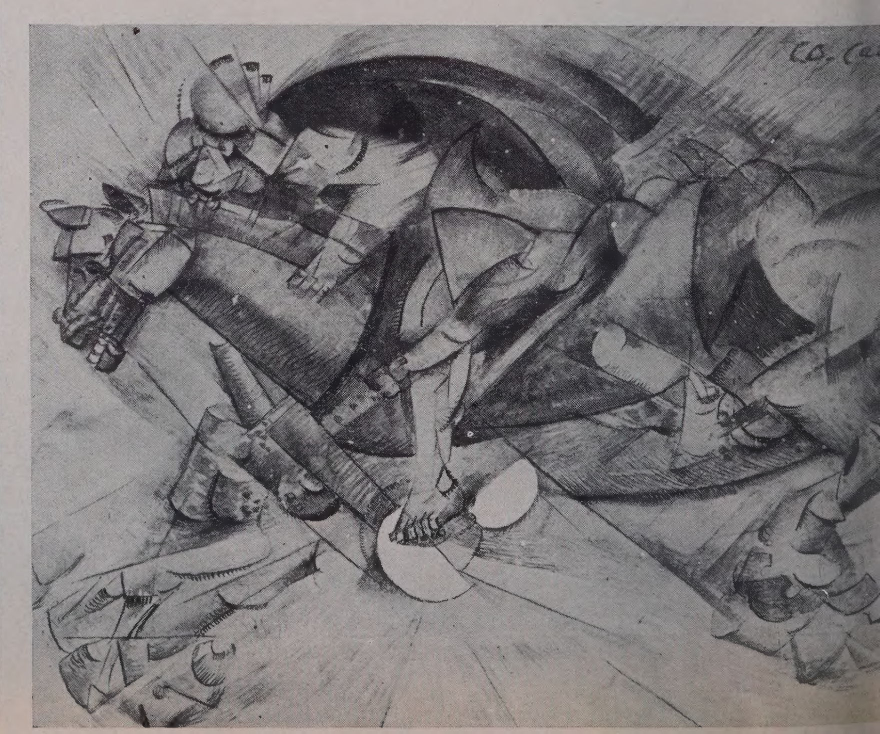
Volvamos a los italianos actuales. Nos es fácil ahora determinar la causa de su escasa valía. Se debe simplemente a que, al parecer, ningún italiano se ha dado por enterado de la existencia de lo que hemos llamado el segundo estilo europeo, y que por consiguiente la pintura de los italianos es manca, limitada, ignorante. Una hipótesis demasiado obvia es la de que la excesiva familiaridad con los monumentos de su estilo clásico les ha obnubilado para la percepción de cualquier otra cosa. Pero semejante hipótesis no es sostenible, porque la verdad es que la pintura italiana de hoy es, según todas las apariencias, idéntica a la pintura norteamericana o india: la Italia pictórica de hoy es un simple ejemplo de un fenómeno universal, cuya manifestación más aparente es la proliferación de la pintura fantástica o decorativa, de esta pintura a la que se llama "abstracta" con una grotesca impropiedad, puesto que es la que requiere menos poder de abstracción en quien la practica. No hemos contado los pintores abstractos que aparecen en la exposición que comentamos; deben ser aproximadamente la mitad de los expositores; pero poco importa su número y su proporción, porque lo grave del caso es que los pintores en apariencia "figurativos" lo son en realidad tan poco como los otros. Todos ellos aspiran a conseguir con sus cuadros un efecto decorativo momentáneo: unos tienen éxito, como Mario Sironi o Massimo Campigli, otros (la mayoría) no. Pero se trata siempre de decoración, por decir así, de corto vuelo: una graciosa combinación de colores, una forma ingeniosa, una sorprendente cualidad de pasta pigmentaria. Nada que recuerde la gran decoración italiana clásica. Cierto que Carrà y Rosai intentan imitar las formas y el sfumato del Masaccio, que Scipione parodia los colores y la materia de los cuadros de altar barrocos, pero por lo demás nada indica que los autores expuestos vivan entre monumentos clásicos. No desearíamos, ciertamente, que estos pintores fueran académicos, en el sentido que esta palabra tenía hace unos años (en España, escasamente seis u ocho); pero desearíamos que ellos y los pintores españoles, ya bastante numerosos, a ellos parecidos, percibieran que la "academia" de años atrás y la "vanguardia" de hoy no son más que dos formas de ignorar el nervio y el sentido de la pintura moderna; desearíamos una pintura actual menos desmoralizada, provinciana e inculta.

G. F.

M. Campigli



Cavallo e cavaliere, 1952, de C. Carrà. Milano, Coll. Jucker.





ANTONIO CUMELLA

La cerámica pura, como todas las cosas uras en general, es más fría, más difícil, nenos brillante. Dicho queda que la cerámica impura es todo lo contrario. Hay uien cree que la cerámica pura es labor 'e alfarero; en el mejor de los casos, de lfarero-artista. Y lo que interesa hoy en ciertos medios es el artista. A lo sumo, el rtista-alfarero. Por todas estas razones lo ue se prodiga hoy a troche y moche es a cerámica impura.

Entendemos por cerámica impura aquela que se funda en la decoración superpuesta, en el atavío. Picasso pinta piezas ocidas en los talleres cerámicos de Valauris, Mirón pinta obras de Llorens Artias, etc. Los ejemplos son innumerables. Muy raro es el artista actual—pintor, esultor—que no ha hecho o se ha sentido entado a hacer cerámicas: platos, vasos, tcétera.

¿Que estas obras pueden contar como naestras? ¿Quién lo duda? Y además—lo epetimos—serán más estimadas que las tras. Entran más por los ojos y cuentan nás como obras de arte, incluso para nosotros, a pesar de lo que luego diremos.

En la cerámica pura valen las piezas por su desnudez, y precisamente por su desnudez, cubierta del modo más indispenable por los esmaltes. Las calidades de ésos escapan, es cierto ,a la mano del autor; on obra, en última instancia, del fuego y del azar. Claro es que allí estaba puesta a intención del ceramista.

Pero hay otra cosa que se debe plenanente a la mano del autor. Y ésta es la orma, las formas, que constituyen de manera esencial la belleza de la cerámica pura. La pureza, precisamente, consiste en eso: n un defenderse a cuerpo limpio con lo que los dedos del alfarero levantan, de manera casi mágica, sobre su torno. Formas: formas altas, formas bajas, ventrudas, esbeltas, recias, aéreas... Formas: línea, proporciones, medida, ritmo—mejor, euritmia—, gracia en el aire...

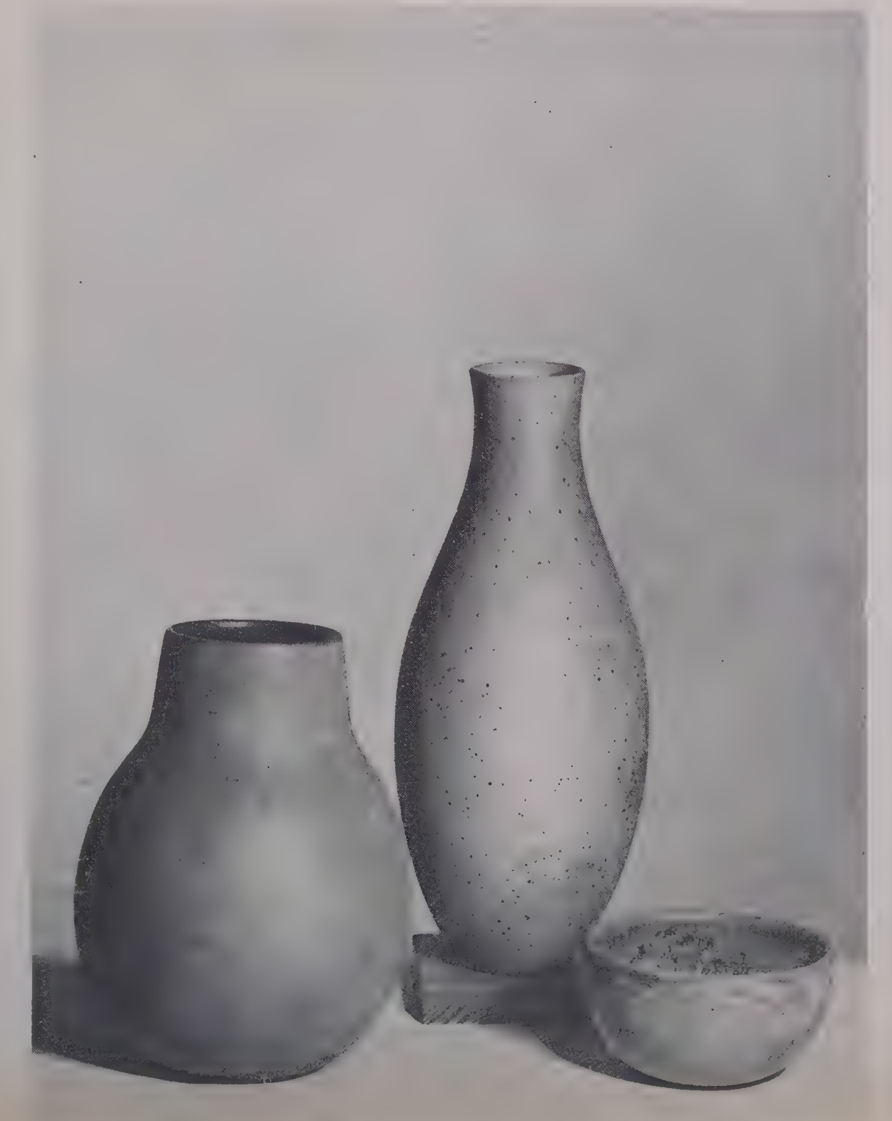
Al entrar en una exposición de esta clae de cerámica se nota algún desconcierto. Sólo al cabo de cierto tiempo de habituación aquello empieza a decir algo. La cerámica pura no grita; va hablando muy quedamente. Al final resulta que aquel grupo de cacharros se ha animado y dice cosas orprendentes. Claro es que se necesitan oídos finos; hay quien sólo percibe la algarabía.

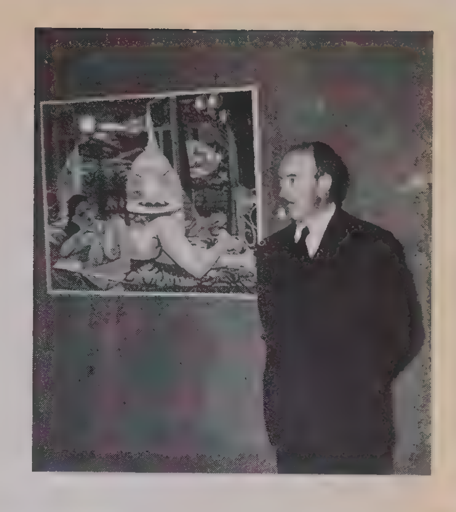
Una de las cosas que estos cacharros dicen es la siguiente: "Este es quizá el rte más refinado, precisamente porque no quiere tener nada de refinado. Casi ni quiere ser arte en el sentido que esta palabra tiene de ordinario, sobre todo hoy. No ha querido separarse de nada. Sigue tado a la utilidad. Arranca de la misma vida diaria y casera, y es aquí, en vuestra vida ordinaria y casera, donde, de forma asi inadvertida, deposita la flor de la beleza... El "milagro" en los rincones más domésticos."

Ignoro si existe oficialmente una escuela atalana de cerámica. Creo que sí. Uno piensa en el Mediterráneo, en Llorens Artigas, en aquel afán de claridad, de orden, e corporeidad, de simplicidad—afán tan latino, al cabo—de que tanto habló Eugeio d'Ors. Y entonces, claro, Antonio Cunella—medalla de oro en la Trienal de Milán, premio Cuba en la II Bienal Hispanoamericana—contaría como uno de los nás característicos representantes de esa scuela.

Y bien, la cerámica ¿es para verla o para palparla? "La cerámica es para palparla", decía otro catalán, Eudaldo Serra. Al fin y al cabo, palpándola ha sido creada. Las manos se van en seguida a las piezas de Antonio Cumella. Parece imposible dejar de acariciarlas. Acariciándolas es como cada uno de apoderarse de su esencia.

LUIS CASTILLO







Campesinas sesteando, de Rafael Zabaleta

UN COMENTARIO ESENCIAL

por VICTOR SANCHEZ DE ZAVALA

Rafael Zabaleta nos deja ver en la Biblioteca Nacional su *modus operandi*, el proceso que sufre la materia en su retina. Sus óleos, en efecto, son como explosiones: el fuego de sus llamaradas nos quema a veces en los ojos. Zabaleta acopia el material viviente para hacerle luego sutiles cortes y fisuras que dejan al descubierto su *verdadera* configuración (esa *verdad* en que las cosas tienen tanta parte—, mas sin que pueda decirse que sea las cosas mismas).

La vista de Zabaleta está libre de la confusión y el fluir tumutuoso que se sufren a la cegadora luz del día, y a la vez, su percepción conserva la articulación y el dinamismo de la experiencia viva. Cada cuerpo humano que nos muestra cambia bajo nuestra mirada de postura, mueve sus carnes trabajando, alimentándose o agitándose entre sueños. Todos llevan, como parte de sí mismos, una "reserva" que queman en el uso de la vida, ante nuestra vista. Tan es así que podemos decir inmediatamente de mirarlos los años que tienen. Aquel viejo tendrá como sesenta y dos años, y las mozas dormidas, veintitrés. Si tuviésemos mejor vista podríamos decir hasta la edad en que les fallará el pulso lo suficiente para que una mula les dé una coz y les deje inválidos, y adivinar la muchacha que tendrá gemelos del primer parto.

Zabaleta ha conseguido aunar y hacer efectivas en su obra dos fuerzas que frecuentemente se disipan en puro ejercicio pirotécnico: una enorme tendencia analítica, geometrizadora, y la energía toda del universo. Hasta ahora creíamos que la "pureza" cubista conducía inevitablemente a un estatismo total; creíamos también que la perfección del análisis geométrico implica la renuncia a captar estructuras vivas (el ejemplo incomparable de las naturalezas muertas de Braque y el también incomparable fracaso de las figuras humanas

ALVAREZ ESTRADA, EXPONE EN NAPOLES



Diversos diarios italianos se han ocupado de la Exposición reciente en Nápoles (Galería "La Feluca") del cónsul español en esa ciudad, J. Alvarez Estrada, al que puede "considerarse un primitivo", según uno de los críticos. La visión del mundo en su pintura es elegíaca, detallista e ingenua; con una ingenuidad formal, de colores encendidos, que recuerda a Francalancia o Ceracchini... Otro de los comentaristas—el de "Il Secolo"—piensa, sin embargo, que Alvarez Estrada se aparta de las "escuelas de inspiración primitiva", coincidiendo en ver en su dibujo un acento mágico, hábil y meticuloso. Otro más se fija en el "algo popular, poético y romántico...". Juan Alvarez Estrada es conocido de nuestros lectores, si lo recuerdan, como autor de "La extravagancia en la pintura moderna", libro aparecido en Madrid hacia 1951, y entonces comentado.

geometrizadas de Picasso no hacían sino confirmar esta opinión". Pensábamos que era necesaria una técnica de formas imprecisas, de trazo amebiforme, para hacerse pictóricamente con la realidad orgánica. Incluso en los casos en que el movimiento había podido ser captado con sorprendente perfección (recuérdese el retrato de Ramón Gómez de la Serna por Diego Rivera, que figuraba en la portada de la primera edición de *Ismos* y que se ha reproducido recientemente en el número 76 de INDICE), siempre era un movimiento helado, puramente cinemático. En realidad no veíamos nunca una persona o un animal moviéndose, sino la pura idea de cambio de lugar o posición en un ejemplo concreto. Eran espectros animados, no cuerpos en tensión. Rafael Zabaleta ve el movimiento, los planos musculares, de modo incomparable. Pero, más que nada, retrata la dinámica de la actuación biológica; con su especial técnica de rotundidad y de líneas entrecruzadas nos hace asistir al movimiento *en estado naciente,* nos permite ver los bruscos gestos del campesino y el poderoso contoneo de las mujeres. Y todo ello mediante una sabia complexión de círculos, medias lunas, aristas cortantes como cuchillos y materia picoteada.

Si recordamos el torrente de lava, de energía cósmica que nos ciega al mirar un paisaje de Benjamín Palencia, podremos entender mejor la peculiaridad de la energía de Zabaleta. En Palencia no hay sino un inmenso Todo, un vivir total del Universo que brota sin fin y sin pausa, que se desborda por todos los poros de las cosas. De la Tierra se alza como un vaho caliente, de sangre y llama, una *pulsación* que anima cuanto existe. Roquedales, vegetación, aire, almas: todo es manifestación fugaz de una multiforme Presencia, juego de un centro único, de un manantial del lujuriante tráfago de la vida cósmica. Allí los hombres se encuentran *dépaysés,* perdidos en la fronda inextricable del Ser; son minúsculos seres ajenos, diminutas cabecitas de alfiler conscientes, náufragas en un mar desaforado de inconsciencia (en el fondo, Palencia es un cartesiano, aunque la materia sea para él *res extensa ac potens*). Zabaleta, al contrario, tiene a la tierra por mero escenario, por simple ámbito en que se realizan las gestas, los hechos humanos (en general, los hechos biológicos). La energía está concentrada en centros desde los que irradia en todas direcciones. Existe una serie discreta, numerable, de tales mónadas; una serie, por otra parte, que se acredita de sí misma en el ejercicio del vivir. Esta variada población se sustenta, sin duda, de la energía del sol y de la nutridora tierra, pero ambas son únicamente el pedestal sobre que se ejerce su actividad, las condiciones que se requieren para que haya vida. A Zabaleta le interesan las hazañas humanas: en primer término, la pura hazaña del vivir, de mantenerse enhiestos en lucha con el contorno, sin dejarse absorber por él, sin desparramar al viento los jugos, nervios y humores que nos constituyen. El hombre no está aislado: pertenece al mismo linaje de todos los seres del universo, su carne es tierra, su musculatura, su alma, arcilla roja. Paro es el hijo gallardo de la estirpe, en quien se concentran las mejores esencias de la vida; el único cuya historia vale verdaderamente la pena de contar.

Y su historia es ésta: que "nació muy pequeñito", tal como lo decía César Vallejo; que mama a tiempos, acompasadamente, hasta hacerse fuerte y colorado, hasta que el sol de las afueras vence al fuego que tiene por dentro y las carnes empiezan a tostársele; que trajina y se afana, y lucha y se tiende sobre el suelo; que la vida se le retira paso a paso al centro de su cuerpo, mientras él sigue en la brecha cada día, mientras la piel se le endurece y acartona; que se arruga y luego muere. Que el hombre es sólo esto.

Mujeres hilando, de José Luis Sánchez



Decía al principio que la exposición de Zabaleta en la sala de la Dirección General de Bellas Artes nos permite echar una ojeada al complejo proceso que arranca de sus ojos y muere en sus pinceles (muere como todo lo auténticamente valioso, dando vida). Pues en ella se ven desde el retrato completamente superficial, que no pasa de la piel de las cosas, hasta el grado máximo de la reconstrucción geométrica del mundo.

Se puede seguir el avance en profundida de la mirada, la progresiva maduración de su experiencia, la integración del pasado, el presente y el porvenir en el instante único ante los ojos. Se ve nacer la necesidad de geometría que surge del movimiento de la vida misma de las cosas. Se siente cómo al cubismo de naturalezas muertas, pura asimilación de cuerpos a ideas matemáticas, le pide la sangre celtibérica de su autor que deje transparentar el poder de la luz, que vibre con la energía de lo vivo, que se quiebre con la generosidad y el movimiento incesante de la vida, que salte en chorros multicolores entre los afilados útiles del hombre; cómo, finalmente, intenta geometrizar hasta el ensueño.

V. S. Z.

LA MURALLA & LA MURALLA



ENTREVISTA A JOAQUIN CALVO SOTELO

Joaquín Calvo Sotelo ha puesto en escena una obra que no se puede llamar maestra, pero que se tiene en pie: una obra «tipo». Ahí está. Llamo «tipo» a lo que es coherente, cuaja y fragua en una unidad simple, indivisible. Todas las obras humanas de impacto directo y continuado en las gentes responden a ese carácter, son «tipo» por eso. Aciertan con un quid, resumen en un esquema o idea concreta la maraña de sentimientos del hombre, que en esa percha o idea precisa puede colgar los suyos, descansando de ellos. Esos sentimientos son comunes y, salvo la peculiaridad de cada uno, ambivalentes. Son también, en alguna medida, sentimientos «tipo», homogéneos, como de *familia*, que se polarizan igual que un enjambre en torno a la idea percha, al tronco del esquema organizado por el autor; por el dramaturgo, en este caso. Es lo que ocurre con el sentimiento del honor («El alcalde de Zalamea»), con el de la vacilación («Hamlet»), con el de los celos («Otelo»), con el de la libertad y la conciencia del existir («La vida es sueño»), etc. No es que yo diga que «La muralla» tiene que ver con Calderón o Shakespeare—al revés: en cierto modo hondo, intelectual de ver la vida, los excluye. Lo que digo es que en «La muralla» hay un sentimiento, una pasión del hombre—el de ponerse a bien con Dios, el de restituir—que Calvo Sotelo ha conseguido formular con eficiencia y claridad, hasta el extremo de que el espectador lo comparte y en él se reconoce. Sin este «compartir», sin un tal reconocimiento, el éxito es improbable e incluso imposible, y desde luego no se mantiene. «La muralla» lleva en cartel varios meses, en diversos teatros. Y ahora, en Buenos Aires, repite, según noticias, su popularidad. ¿Por qué? No encuentro otra respuesta que la dada arriba.

El entredicho en que la obra ha sido puesta además, como tomada de retazos de otra en un acto de Dicenta—«La confesión»—, carece de significación al propósito. Habría de ser así—el autor ha empeñado su palabra de que no—y sería lo mismo. «La muralla», en cuanto obra de arte, es «exclusiva» de Joaquín Calvo Sotelo, que la ha rescatado del fondo anónimo e informe de la vida para sellarla con su sello, con su marca personal. Antes sería lo que fuese o de quien fuese; ahora es una obra «tipo», de él. Este carácter es el que nos interesa poner en relieve, y por él traemos al autor a las páginas de INDICE, por medio de las preguntas que le hemos formulado. Son las siguientes, respondidas según se transcriben. «La muralla» es un suceso significativo, en sí y por el eco despertado. Estimamos que nuestros lectores deben conocerlo, aparte otras consideraciones críticas que no son ahora del caso.

● El prólogo de su comedia tiene muy sabrosos datos sobre la índole de la creación literaria, su nacimiento en el alma del autor y su gestación hasta desembocar en lo que definitivamente ha de ser. Para aquellos de nuestros lectores que no conozcan aún ese prólogo—preferentemente los del extranjero—, ¿quiere usted hacer un poco de historia, resumirlo en alguna medida?

—*La muralla* es una comedia hecha a pedazos. De sus cuatro cuadros actuales (en un principio iba a haber constado de tres actos), la mitad del primero aguardó a la otra mitad varios meses. Fué continuada esporádicamente y aun con desgana hasta el final del tercero. Del final del tercero al cuarto transcurrió, creo recordar, más de medio año. Y desde su terminación aparentemente definitiva, en marzo de 1954 a octubre del mismo año, sufrió su desenlace múltiples reformas hasta encontrar el que hoy tiene, con el que se estrenó. Ese nacer a fragmentos de *La muralla* demuestra un proceso íntimo de vacilaciones y de desalientos, por fortuna vencido en última instancia.

● ¿A qué atribuye la dificultad en encontrar una solución o desenlace *óptimo* para *La muralla*? Si desde el principio el tema hubiera estado maduro en su pensamiento, ¿hubiera "hallado" ese desenlace desde el principio? ¿Qué supone?

—Si al comenzar mis comedias se me hubiera exigido tener previstos sus finales, seguramente el número de éstas no llegaría a la cuarta parte del que es. Me atrevo a suponer que igual podrían decir de su producción muchos otros dramaturgos. No tengo inconveniente en reconocer que si bien en el caso de *La muralla* mis dudas han rebasado todos los límites tolerables, en muchas otras me han torturado igualmente. Dicho sea de paso, también en alguna, así *La cárcel infinita,* ha sido el desenlace lo que primero he visto y a él ha ido un poco subordinada la marcha entera de la comedia.

● ¿Sospechaba usted desde antes del estreno el éxito posterior de la comedia?

—Confiaba en el éxito de la comedia hasta su desenlace mismo, mientras me sentía disconforme con éste. Cuando lo enderecé, tuve la conciencia de que podría alcanzar, en efecto, un éxito apreciable. Nunca, sin embargo, imaginé sus proporciones, de las que no sé si la empresa, como dice el conocido cliché publicitario, pero sí el autor, fué sorprendida.

● ¿A qué atribuye, pues, ese éxito? O para decirlo de otro modo, ¿cree que obedece a méritos intrínsecos del texto o que han podido contribuir a él razones extrínsecas y, digamos, "sociológicas"?

—Cuando una obra de teatro tiene éxito no lo es nunca con entero desasimiento de las circunstancias externas y ajenas a sus valores intrínsecos en que se produce. Póngase usted a estrenar *Hamlet* un día de huelga general o un año de mala cosecha y ya verá lo que le sucede. Estrene usted, en cambio, el peor texto de Comezza en una feria de Medina del Campo y ya verá usted el éxito que alcanza. Desde luego, en *La muralla* se han dado todas las circunstancias propicias para el éxito y para la duración en el cartel. Estrené en los primeros días de octubre, con un invierno de una begninidad ilimitada, sin nieves, con orden público, sin demasiadas restricciones eléctricas, sin demasiadas películas importantes ni demasiados espectáculos en los otros teatros... Todo ello creó, evidentemente, un clima propicio al éxito de *La muralla.*

● ¿Acaso la denuncia moral y pública de una situación o clima que *La muralla* supone, evidentemente, ha podido ser uno de los factores del éxito?

—Indudablemente ese sentido masoquista del público ha ayudado también a su éxito. El clima en el que se desenvuelve la acción de *La muralla* pone de relieve una situación social que le da un tono picante, de gran ayuda para su éxito.

● ¿Cuántas traducciones tiene solicitadas de *La muralla*?

● ¿Dónde va a estrenarse primero?

—El primer idioma extranjero en el que se va a estrenar *La muralla* es el alemán. Ya está fijada la fecha de su estreno. Esta será el 24 de mayo en uno de los principales teatros de Francfort. La traducción ha sido hecha por el conocido hispanista Hans Schlegel, al que debemos, por cierto, la divulgación del teatro clásico español en Alemania. La traducción francesa la está haciendo el presidente de la Sociedad Dramática francesa, monsieur Rogerd Ferdinand, y supongo que se estrenará en París a primeros de la temporada próxima. Ha sido también traducida al inglés, al italiano y al portugués. La traducción al portugués verá la luz lisboeta en el Teatro Dona María.

● ¿Es cierto que se han producido devoluciones de bienes mal adquiridos, por causa de su comedia? ¿Muchas? ¿Tiene usted noticias fidedignas que darnos a este respecto?

—Es cierto que se han producido muchas devoluciones y de muy diversa cuantía, pero que ascienden en su totalidad a cerca de los dos millones de pesetas. Podría darle a usted nombres de personas concretas, pero no me considero autorizado para hacerlo.

● La Iglesia, en consecuencia, ¿qué actitud ha tenido ante su drama? Aludo a actitudes personales, de sacerdote por sacerdote... y también a testimonios de grupos de católicos "oficiales", en cuanto a componentes y miembros de la Iglesia como institución terrena.

—El número de cartas de sacerdotes que he recibido con motivo del estreno de *La muralla* sería bastante para que yo pudiera hacer el nomenclátor de las parroquias españolas, sin apenas excepción. Lo mismo digo de las asociaciones católicas, que han sido, por otra parte, grandes animadoras de mi comedia. Yo he quedado sorprendido de su extensión, de su actividad y de su fuerza.

● Si escribiera de nuevo *La muralla,* ¿la convertiría en algo distinto? Perdone la necedad aparente de la pregunta. Me refiero a si ha crecido y se ha enriquecido el "problema" en su conciencia, o lo considera, en su comedia, definitivamente "fallado".

—Con rubor y en absoluta confianza le diré a usted que si yo escribiese *La muralla* de nuevo, acaso no la terminaría como la he terminado, ni como había pensado terminarla tal y como cuento en el prólogo de su edición, sino de manera distinta. Pero de esto es preferible no hablar, so pena de exponerme a ser tenido ya oficialmente por loco.

● ¿Qué hubiera sucedido, a su juicio, si hubiera *condenado* en la obra a la sociedad o al protagonista, en lugar de "salvar" a ambos; es decir, en lugar de que ambos consigan su propósito: el protagonista morir en gracia de Dios y los familiares conservar el dinero?

● ¿No cree que una de estas dos soluciones de que hablo serían la "prueba" definitiva, la prueba de fuego para la sociedad española que ha hecho posible el triunfo de *La muralla*? Porque, indudablemente, el sentirse reflejada en ella es lo que la ha enardecido...

—La suerte de la comedia hubiera corrido un riesgo enorme. Si desde el punto de vista moral, por así decirlo, y aun literario, cabe pensar en unos u otros, desde el punto de vista profesional tal vez no. El espectador, en el caso de triunfar la sociedad de una manera absoluta, habría salido deprimido. En el caso de triunfar absolutamente el protagonista, habría diputado falsa la solución de la comedia. En la fórmula ecléctica seguida, la verdad no sale malparada.

J.

Exposiciones

Aunque hemos visto pocos óleos de SAN-I SUROS, nos atrevemos a decir una cosa: os gustan menos los óleos que los dibujos la barra de cera que presentó en Clan. eso por una razón: con el óleo, Surós se ueda dentro de las posibilidades "ordinaas" del procedimiento e incluso—cosa muy recuente en el expresionismo, que él culva—desaprovecha bastantes de esas posiilidades. Con las barras de cera, en camio, inventa, descubre otras, consigue dendad, empaste, solidez, atmósfera... Por lo emás, sus temas eran los corrientes en él: ipos populares, humanidad sencilla, apeas resaltada en un ambiente sofocante. urós es, para nosotros, un Rouault que no ega a lo trágico, sino que se queda en lo ramático, muchas veces en lo tristemente ramático.

TAU: una nueva sala pequeña, acogida l calor de libros y revistas, donde lo que e presenta tiene un aire efectivo de selecón. Exposición de tres pintores: A. MARINEZ SUAREZ, MANUEL RIVERA, J. RUIO CAMIN, y de un escultor: EDUARDO ARRETERO. Exposición corta, preparada in agobios.

Allí, la tranquilidad compositiva y la limieza de color característicos de Rubio Caún; la solidez y la nobleza constructivas e Suárez, con el color pegado a las estrucuras; la elegancia de Rivera; las piedras argadas de expresión—entre melancolía y erenidad mediterráneas—de Carretero.

JOSE LUIS SANCHEZ es un hombre joen que tiene la virtud de "acometer" todo o que hay a su alrededor. Ceramista, pinor, decorador, aparte de escultor, tercera iedalla en la última Nacional (una medala discutidísima), encargado del pabellón spañol en la pasada Trienal de Milán... 'arrera corta y fulgurante, en sus comienos aún.

En el Ateneo expuso esculturas y objeos de alfarería. José Luis Sánchez—nada le medias tintas—prescinde por completo le lo superfluo. Tiene el don de saber dónle están los rasgos característicos de lo ue trata, y va a buscarlos sin contemplaiones; va a buscar el bulto profundo de os seres humanos .De ahí resulta un exresionismo peculiar, que alcanza su mejor ianifestación en las cabezas. Las cabezas le José Luis Sánchez van haciéndose ya nconfundibles: brío, carácter, ternura, inoencia, según los casos. Todo ello conseguilo con la mayor economía de medios, casi or esquemas, por magníficos esquemas. Jnicamente hay el peligro de repetirlos lemasiado.

ENRIQUE GARCIA CALVO expuso por rimera vez en Madrid, en el saloncillo de a revista Ateneo. G. Calvo es segoviano ... "en este furioso griterío de los ocres, abiosamente limitados, se expresa su hona pintura emocionante y tierna", escribe . M. Pérez Lozano. Una pintura seria, honada, fundada en lo técnico más que en el olor, en el esqueleto más que en la piel; undada en el cubismo, sólo en cuanto éste iene de estructura y de austeridad; funada en lo racional. He aquí otro joven pinor llamado con fuerza hacia el muralismo, s decir, hacia las "palabras mayores" de a pintura.

A MANUEL ORTEGA se le ve progresar así por días. La estancia del pintor en 'arís ha afinado su paleta. En realidad, la iz suave, los grises cenicientos de la viea Lutecia, estaban ya en ella... Sólo le altaba verlos de golpe, descubrirlos.

Más soltura, más simplificación, más liertad frente a lo real... Signos todos de rogreso, evidentes en su exposición última n Biosca.

L. C.

TEATRO

UNIVERSITARIO EN PARMA

Las obras más próximas en el tiempo de todas las que se han presentado en el Tercer Festival del Teatro Universitario celebrado en la ciudad italiana de Parma datan del siglo XVIII. Una de ellas, Il Mercator, *es una comedia del escritor latino Tito Maccio Plauto y su origen se remonta más de doscientos años antes de Cristo. Otras dos,* La Celestina *y* el Mystère de la Passion, *pertenecen al siglo XV. Y las tres restantes,* L'auguellin Belverde, Faust *y* Agamennon, *son del setecientos. Las obras de autores contemporáneos han quedado totalmente excluídas, sin representación alguna en el Festival. Señalo el hecho porque parece curioso y extraño que todos los cuadros teatrales de las Universidades que han estado representadas en Parma hayan coincidido en su desvío hacia las obras del teatro que hoy escriben los más jóvenes autores europeos. Tal vez ello no haya extrañado a nadie, si no es a mí. Y ahora, después de meditar un poco, pienso que efectivamente la labor que corresponde desarrollar a los teatros universitarios es precisamente ésta, la de ofrecer a un público minoritario, culto y joven obras fundamentales del teatro universal que, unas veces por la dificultad de su adaptación y montaje, otras por el olvido del gran público y otras también por su densidad o dimensión filosófica o poética, andan alejadas de los escenarios comerciales de Europa.*

Claro es que en España esto del teatro anda al revés, y si los teatros universitarios y de cámara y ensayo no ofrecen las producciones de los autores vivos más importantes y de los nuevos que dentro de nuestras fronteras van saliendo, no las ofrece nadie. En Francia, en Suiza o en Italia, a lo que entiendo, no debe de existir este problema, y los teatros universitarios se aplican a montar obras cultas, de valor arqueológico e histórico, y las obras maestras del teatro universal.

El T.P.U. ha acertado, pues, en la elección de La Celestina *para representar al teatro castellano en el Festival de Parma. La mayoría del público conocía, a lo que pude comprobar, la importancia de la tragicomedia, su argumento y aun su letra.*

A pesar de que la representación se realizó, como es natural, en idioma castellano, los varios cientos de espectadores que llenaron por completo el gigantesco Teatro Regio la noche de su estreno siguieron con atención religiosa el desarrollo de la obra, ayudados sin duda por la belleza y el acierto del montaje y el cuidado con que Salvador Salazar, director del T.P.U. y creador de los bocetos para el decorado y los figurines de La Celestina, *movió a los personajes en el amplio escenario. En difícil competición, porque los universitarios de la Sorbona y los suizos de Berna y los italianos de Venecia presentaron montajes de extraordinaria concepción, buena realización y casi sorprendente novedad y belleza, los decorados y el vestuario ideados por Salazar, los efectos de luces y la plástica en general de la presentación de* La Celestina *fueron aplaudidos con el máximo fervor y la más alta admiración que despertaron todas las «puestas en escena» del Festival. Al éxito alcanzado por la expedición teatral española colaboró eficazmente la magnífica interpretación de Blanca Sendino en el papel central de la tragicomedia. Su actuación en Parma sólo admite parangón con la del francés que encarnó el Judas del* Mystère, *verdaderamente excepcional, acabada y redonda. No puedo aplicar los mismos elogios al resto de los elementos de la representación. La adaptación de Felipe Lluch Garín deja bastante que desear y la voz de algunos intérpretes, también. Pero éstos eran defectos y aristas que pasaron inadvertidos para un público que no podía seguir de cerca la letra de la obra y al cual no llegaba todo el sentido de las frases que allí se pronunciaban. La actuación del grupo de danzas de la Universidad de Madrid, de la S.F. del S.E.U., sumada al éxito de* La Celestina, *dejó el nombre de España a la cabeza de las participaciones en el Certamen de Parma.*

Junto a la representación española, dos Universidades han destacado en la semana internacional del Teatro Regio: la de los franceses de la Sorbona y la de los suizos de Berna. El Mystère de la Passion, *de Arnold Greban, con las adiciones y arreglos posteriores de Jean Michel, ha sido adaptado de manera escrupulosa e inteligente por Gustavo Cohen. Las enormes dificultades de toda índole que presentaba obra de este carácter han sido vencidas y superadas por René Clermont, escenógrafo y director. El decorado, severo, sencillo y valiente, ha hecho posible la síntesis de la obra en dos actos, que culminan, el primero, con una impresionante escena de la resurrección de Lázaro, y el segundo, con la muerte de Jesús en el ápice del Gólgota.*



Una escena de "La Celestina"

Tenía yo recentísima en la memoria la enésima lectura del Fausto *cuando lo he escuchado en Parma. A pesar de ello me ha sido difícil seguir el argumento conocido al través de la ingente labor de adaptación que sobre la obra se ha tenido que llevar a cabo. La presentación de* Faust *ha sido concebida simplificando en todo lo posible los elementos escénicos; la decoración ha mantenido, durante las tres horas de la velada, vestida la escena con sobriedad y elegancia.*

La Compañía del Teatro Universitario «Ca'Foscari», de Venecia, ha escogido para su participación en el Festival una fiaba filosofica del conde Carlo Gozzi. L'auguellin Belverde *es una de las obras más representativas de aquel género que Gozzi se inventó y que fué denominado «fiaba drammatiche». El decorado, el vestuario y la dirección de escena han interpretado perfectamente el sentido de la farsa veneciana, enmarcada en un decorado movible e interpretada a ritmo de pantomima.*

Los estudiantes parmenses cambiaron a última hora el programa del Festival. Sustituyendo a La Gioconda, *de Gabriel D'Anunzzio, que, según mis informes, fué prohibida por la censura, presentaron* Il Mercator, *la comedia de Tito Maccio Plauto, inspirada en otra obra de Filemon. La presentación de* El Mercader *se resintió sensiblemente de la premura de su preparación, y tanto la dirección escénica como decorados e interpretación no pudieron disimular totalmente un cierto aire de provisionalidad. Y los espectadores además salimos perdiendo, a mi juicio, en el cambio de programa.*

Génova cerró el Festival con la presentación de Agamennone, *de Víctor Alfieri.* Agamenón *es obra de buenas calidades dramáticas y literarias, como casi todas las tragedias de Alfieri, y según la técnica del autor, casi manía, se sostiene solamente sobre cuatro personajes. Los estudiantes genoveses realizaron una magnífica labor interpretativa, cuidadísima, asistidos por un decorador de gran sentido que elevó sobre el escenario del Teatro Regio una de las concepciones escénicas más valientes y modernas de las que se contemplaron a lo largo de las sesiones del Festival.*

El congreso de directores de los Teatros Universitarios reunidos en Parma acordó elevar a los distintos ministerios de sus respectivas naciones la súplica de que incrementen la ayuda prestada a los cuadros teatrales estudiantiles. No sé lo de otros países; en España, al menos, falta hace.

JAIME CAMPMANY

NOTA.—Apremios de espacio y el deseo de informar preferentemente a nuestros lectores acerca del acontecimiento teatral del Festival de Parma nos obligan a aplazar hasta nuestro próximo número la publicación de los comentarios al estreno en Madrid de *Sublime decisión*, de Miguel Mihura; *Juno y el pavo real*, de Sean O'Casey, y la presentación en el Teatro Español de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello.

RILKE Y LAS MUJERES

● Claire Goll ha escrito un libro acerca del erotismo de Rilke. El poeta sabía encender pasiones intensas en los corazones insatisfechos. Dice la autora que Rilke provocaba en las mujeres maravillosas «transfiguraciones poéticas». Estimulaba todas las esperanzas. Pero es preciso sospechar que mostraba escaso gusto por las personas reales y que las obras de la naturaleza le espantaban. «Su táctica con las mujeres consistía en el doble juego del renunciamiento y de la pasión. Ávido de la libertad suprema del poeta, no toleraba que una mujer se convirtiese en su destino. No atraía a las mujeres sino para rechazarlas mejor. La invitación suplicante contenía ya el rechazo, pues había en él tanto de monje como de seductor.»

● En la Opera de París ha sido puesta en escena una tragedia lírica titulada *Numancia*, como la gran tragedia de Cervantes, si bien, al decir de Henry Barraud, don Salvador de Madariaga ha hecho una «recreación» total. El público francés conocía ya la *Numancia* de Cervantes por haberla presentado, en el teatro Antoine, el año 1936, Jean-Louis Barrault. El músico afirma que la obra de Madariaga tiene una constante riqueza escénica: «siempre pasa algo en las tablas». Henry Barraud pone grandes esperanzas en este «drama generoso y viviente». La dirección escénica está a cargo de Max de Rieux y las decoraciones son de Souverbie.

"LAS NUBES" y "MEDEA"

EN MÉRIDA

En el Teatro Romano de Mérida se celebró los días primeros de abril un Festival Clásico organizado por el T.E.U. de la Facultad de Filosofía y Letras. Fueron representadas "Las nubes", de Aristófanes, y "Medea", de Séneca.

La tragedia, en la acertada versión del poeta Jaime Ferrán, ha sido el acontecimiento de este festival. Maritza Caballero ha interpretado una Medea inolvidable. Su voz, en un papel que exige difíciles registros, supo dar sobriedad y violencia al tono en un disciplinado e inteligente estilo. Fué secundada con gran acierto por Eulalia Soldevila, que nos hizo recordar su elogiada y reciente actuación en "Delito en la Isla de las Cabras".

Finalmente; Alvaro J. Castellanos nos ha ofrecido un ejemplo de las cualidades esenciales que debe poseer un director: honda y total comprensión de la obra, de los actores, del escenario y del público.

El cuidado eficaz de una interpretación basada en la sencillez, el ritmo y la plasticidad del juego escénico y los efectos de luz en un espacio abierto y difícil de manejar, han hecho de la "Medea"—obra en sí peligrosa—un espectáculo digno de las piedras eternas de Mérida.

L. M.

EL HOGAR INVADIDO

de Julio Trenas

El disgusto que se manifestó de algún modo en el estreno de esta obra proviene de haberle sido concedido el Premio "Lope de Vega"—máximo galardón de teatro—en el año 1954. En otro caso no hubiese despertado más que atención discreta, como merece. Es una obra en que los valores teatrales — humanos — son difusos, diseñados literariamente y sin precisión en los caracteres; o por mejor decir, con un diseño genérico, como si los actores en lugar de hombres *uno* por *uno,* representaran conceptos de hombres: el "bueno", el menos "malo", el rematadamente "perdido"... Sin que por ello la obra sea—ni creo que lo pretenda — simbolista. Más bien se mueve a ras de tierra, salvo evasiones líricas que rozan a veces el tópico de eso que se llama *realidad*. Es aquí, en la realidad, desde ella, donde hay que reprochar a Julio Trenas cierto desliz o desacato, por omisión... La realidad, en la tierra y en el alma del hombre—una sin la otra no se explican—, es más rica de lo que "El hogar invadido" deja ver. Las pasiones no se traman de ese modo un poco como en sueños con que aparecen en la comedia. Son más corrosivas, menos insípidas y menos "intercambiables"; en definitiva, más de cada uno, más con acento propio...

El montaje, con dirección precipitada, contribuyó a desdibujar los caracteres. Hubo intérpretes que recitaban su papel sin vivirlo, vacilantes, atentos a la concha del apuntador.

Sin embargo, la obra—*comedia dramática* la llama Trenas—se escucha con gusto. El lenguaje es noble, y la peripecia, como tal, distrae y alcanza lo discreto. Es el añadido "dramático" el que escasea. Resulta flojo el andamiaje para un drama, pues lo dra-



mático es lo humano en singular, y en "El hogar invadido" ese singular humano ha sido trocado en genérico, en esquemas o moldes de ideas y sentimientos... Quizá no me explique bien. Quiero decir que falta flexibilidad, acento personal en los caracteres, porque se trata, relativamente, de *modelos*. Julio Trenas, en sus próximas salidas a las tablas, no debe olvidar que el teatro es carácter, *caracteres*, o "literatura"—por honrada que ella sea, como en el "Hogar" de este su Premio "Lope de Vega", que le ha causado perjuicio al condicionar el gusto del público—. Confío en que esta prueba le aguzará el sentido de las exigencias. *Juan, Pérez, Enrique, González...*, son teatro si responden a su nombre y no pueden llamarse más que así: González, Enrique, Pérez...

J.

PREMIO "LOPE DE VEGA" 1954



OESIA EXPANSIVA

OESIA DE ESTUFA

Por
LORENZO GOMIS

No conseguía dormirme — cambiar horario cuesta a veces — y pensé e, por lo menos, valía la pena aprochar el tiempo dándole algunas eltas al tema que quería tratar mana en un artículo.

—Vamos a ver—me dije—, ¿qué es que te propones decir?

—Pues mira — contestó el yo que oyecta —; la idea inicial que hay e desarrollar es la siguiente: Cuan dimos una conferencia sobre el eta norteamericano Robert Frost brayamos especialmente aquello de e durante muchos años ha ejerci, en diversas instituciones docentes, papel que, más que de profesor el sentido corriente, ha sido de timulante, de excitante, de "una pecie de radiador poético", como se dicho con justeza. Bueno, pues se ataría de hablar de esto: de la funón que el poeta puede ejercer, en Universidad por ejemplo, enseñan a ver, a tener abiertas las ventas de la intuición, a establecer un ntacto real, no sólo "nocional", con s cosas. ¿No crees que esto es entemente necesario para equilibrar un co los excesos de una educación cionalista?

—En principio—contestó el yo críco—, la idea puede ser fecunda. Pero veo muy nebulosa. ¿Te refieres a a especie de *encuentros* entre la esía y la Universidad como los que eo que hubo hace algún tiempo?

—Nada de encuentros—dijo el ro—. Nada de enfrentamientos. Lo e quiero es otra cosa, casi justaente lo contrario: una función *den*, una acción *desde dentro*.

—¿Y por qué no piensas, mejor que la Universidad, en la enseñanza edia? Siempre estáis hablando de la iversidad; no hay que olvidar que n muy pocos los que llegan a ella, esa especie de educación intuitiva e propones interesa a todos. Y lue es posible que en los años de Unirsidad se llegara ya tarde, que la lta de esa educación en un estadio terior se tradujera en una deforación ya inevitable.

—Puede que tengas razón. Bueno, fin y al cabo, lo que decía de la iversidad es lo de menos. Esa funón educativa que puede desempeer el poeta, a fin de cuentas, es o bería ser muy vasta. Puede empeer en los años de enseñanza—media superior—, pero no hay por qué nitarla a esos años ni a esos amentes. Podría ejercerse en el perióco, en la revista, y por consiguiente bre un público amplio. Lo importe sería desarrollar el poder initivo de la gente, la capacidad de nocimiento real. ¿Recuerdas aquel tículo que leímos el otro día, más menos sobre esto, en una revista lga?

—Lo recuerdo. Pero se me ocurre ro escollo, bastante grave, en que idea puede tropezar casi a la sali del puerto.

—¿Y es?

—¿Dónde están los poetas capaces ejercer esa función? Porque no ido que el poeta, en abstracto, sería hombre indicado para esto, pero pregunto si los poetas (en coneto) que me vienen ahora a la caza tendrían mucho que hacer en e sentido.

—No querrás que hable mal de los etas vivos.

—No, ni de los muertos. Pero creo e, honradamente, tendrías que preintarte esto antes de encariñarte n esa idea de la función social edudora de la intuición (perdona que diga tan mal, pero ya me entienes) que tú pretendes asignar al poe. En el caso de Frost, por ejemplo, e parece muy natural que la cosa ncionara bien y que, en efecto, haya udado a la gente a ver, a poner ención en las cosas, en el sentido en la significación propiamente humana de mil acontecimientos menudos, de mil ocurrencias diarias. Pero esto es lo mismo que hace en su poesía. Y ahí está la cuestión: si el poeta no lo hace en su poesía, ¿cómo quieres que lo haga "en persona"? Tu idea degeneraría, si se realizara, en un pequeño enchufe sin función, a no ser la de leer los propios versos o la de disertar (tal vez despotricar) interminablemente en una tertulia más.

—Encuentro excesiva tu dureza. En poesía, como en lo demás, hay de todo. ¿Quieres que te diga unos cuantos nombres?

—No, por favor, parecería un concurso a plaza. ¿Quieres que te diga lo que pienso de tu artículo?

—Di—el yo que proyecta estaba cediendo los trastos al otro—, di, porque yo tampoco acabo de verlo claro.

—¿Y quién te dice que yo no lo vea?—el yo crítico se había envalentonado y estaba dispuesto a suplantarle—. Lo que me parece realmente interesante es examinar (con el pretexto de aludir a esa función que me dices que Frost ha ejercido en su país) hasta qué punto la poesía española actual tiene virtualidad suficiente para hacer saltar la cápsula retórica y convencional que la envuelve y desarrollar su fuerza expansiva; es decir, hasta qué punto puede convertirse en fermento capaz de provocar en el lector—y eventualmente, a través de una acción más personal, en el alumno—un nuevo modo de mirar y de ver, un enriquecimiento de su sensibilidad, una mayor capacidad de conocimiento real, inmediato, intuitivo. Sí, y te diré más: que esto me parece realmente importante; creo que nos falta jugosidad...

—A ver, aclara esto.

—Hace poco vi que un crítico ilustre reprochaba a un poeta que a mí me parece de los más capaces, inteligentes y orientados, su prosaísmo. Pues bien, creo que ese miedo al prosaísmo, tanto en los poetas como en los críticos y en los lectores de poesía, es un índice de esa falta de jugosidad, de verdadero sentido poético. La poesía, la verdadera poesía (por consiguiente, el verdadero poeta) se atreve con todo; nada humano puede serle ajeno; ya se arreglará para transformarlo, para darle ese toque sutil que lo mudará en material poético (¿no es poesía todo lo que el poeta toca?). Ahora, cuando falta esa jugosidad, ese poder contagioso del sentido poético, poeta y lector de poesía empiezan a temerle al prosaísmo, al aire libre, al material de la calle, de la charla, del periódico; la poesía se encierra en un lenguaje y una temática convencionales, y así va tirando. Los poetas que tú necesitarías para esa función educativa de que hablabas serían, en todo caso, poetas que no tengan miedo al prosaísmo, ni al lenguaje conversacional, ni a la ironía (como Frost); porque son los que salen cada día a la conquista de la realidad, los que tienen poder expansivo, transformador: por consiguiente, educativo...

—Oye, ya que estás desvelado y tienes ideas propias sobre la cuestión, ¿por qué no escribes tú el artículo?

El yo crítico se asustó:

—No, no es ésa mi función. Yo, a criticar, a pulir las ideas que tú tengas.

El yo de los proyectos bostezaba:

—Tengo sueño. Me parece que tendré que escribir otra cosa; me has desbaratado los planes. En fin, mañana será otro día.

Y se quedó dormido.

El yo crítico se levantó de puntillas y se sentó ante la máquina de escribir. Pero luego lo pensó mejor y se volvió a la cama. Y el artículo se quedó en proyecto.



1955 once poetas

ALFONSO COSTAFREDA



Alfonso Costafreda ha publicado un solo libro de versos—"Nuestra elegía"—que en el año 49 le valió el Premio Boscán, adjudicado entonces por primera vez. A pesar de ello no resultará demasiado conocido para una gran mayoría de nuestros lectores. "Nuestra elegía" es un libro de existencia un poco fantasmagórica, que no llegó suficientemente al público. Por otra parte, la actividad poética de Costafreda, restringida y lenta, no ha dado después más testimonio de sí mismo que breves muestras, aparecidas entre largos períodos de silencio en algunas revistas, como la fenecida "Laye" o "Insula", por ejemplo. Sin embargo, es éste uno de nuestros jóvenes poetas preocupado más en firme por los problemas que la poesía, y más aún su propia poesía, puede encerrar. Hoy se escriben bastantes versos en este país, en general bastante bien escritos, en general bastante parecidos, en general bastante superfluos. Se podrían contar con los dedos de una mano los jóvenes que levantan una voz personal y una conciencia estricta de su oficio. (Si se pueden contar con los dedos de una mano y no sobran demasiados, el número es ya bastante consolador; no hay por qué alarmarse.) Costafreda pertenece a estos últimos. Es, y será siempre, un poeta de gestación larga, complicada, escrupulosa. De un trabajo de este tipo podría esperarse, tal vez, una obra de extensas proporciones. Paradójicamente — sólo en aparente paradoja—el fruto de esta prolongada preparación es, de tiempo en tiempo, un pequeño grupo de poemas claros y breves.

Hay poetas con un mecanismo creador fácil, cuya riqueza es la abundancia. En otros, la riqueza consiste en la contención, en la brevedad, en el chispazo intenso y rápido. (Esto ya lo dijo Bécquer, tan actual y tan de siempre.) El juego de estos últimos es probablemente más arduo y, desde luego, más peligroso. Su poesía está continuamente en peligro. Un solo paso en falso es suficiente para hacer rodar cuerda y funámbulo. O se produce con acierto pleno o no se produce nada. En este tipo de arriesgada acción es necesario filiar al poeta que hoy nos ocupa.

Su primer libro sólo a medias configuraba el perfil que hoy podría trazarse del Alfonso Costafreda. En "Nuestra elegía" hay poemas muy acertados, que el poeta ha podido seguir utilizando como punto de partida; otros representan formas que hoy ha abandonado. En cualquier caso hay en "Nuestra elegía" un excelente aprendizaje de poeta joven, realizado sobre los poetas de la generación mayor, Aleixandre y Cernuda sobre todo. Entiéndase que cuando hablo de "aprendizaje" me refiero a algo bastante más profundo que a lo que suele designarse en la jerga crítica con el nombre de "influencia". La palabra "influencia" está convirtiéndose en una especie de eufemismo con el que evitamos otras más fuertes, tales como "mimetismo", "repetición". Yo hablo, en este caso, de "aprendizaje" y los que imitan son precisamente los que no aprenden, de hecho, nada.

La obra de Costafreda posterior a "Nuestra elegía" se afirma cada vez con más personales rasgos. Se trata de poemas de forma concisa y apretado contenido. En su desarrollo, con frecuencia brevísimo, no hay espacio material para que la eficacia del poema se apoye sobre la frase, sino sobre la palabra. Parece que la realización del poema depende con peligro de muerte de cada una de las palabras que lo forman. En este tipo de poemas no es fácil distinguir versos de poca carga poética y versos de gran carga poética. Todo está dado en un solo golpe que ha de tener la máxima tensión. Esta es su virtud y éste su riesgo. He aquí una ilustración significativa, aparte de las que van fuera de texto:

Ah, la esperanza, yo la tuve y era
maravillosa más que la alegría.

Me hablaste de esperanza, la tuvimos
remotamente allá, cuando los días
eran tan nuestros como nuestro pan
o nuestro vino.

El lenguaje de Costafreda es claro, limpio, sin elementos de distracción, como corresponde a este tipo de poesía de efecto rápido y hondo. No podemos entrar aquí en la descripción de sus temas ni contamos con elementos suficientes para ello. Esto podrá hacerse con holgura cuando Costafreda publique este segundo libro en el que trabaja desde hace tiempo, lo cual, según parece, sucederá pronto. También entonces tendrá ocasión el lector de comprobar por entero cuanto he dicho en esta breve noticia.

J. A. VALENTE

PARA ESCRIBIR

Para escribir marchaste día a día
junto al rumor, junto al continuo mar.
Promontorios de sombra no pudieron
desorientarte ni acallar tu voz.

Así los poderosos sentimientos
fueron justificados, las acciones,
discursos, la pasión inextinguible
no morirán... Tú vivirás con ellos.

Pondrás en la materia de tu oficio
esta vida final, soplo y sentido.
Humana fe entre la palabra inerte,
humana luz en la inmortal espera.

OTRAS NOCHES

Estas noches de lluvia las oigo en los cristales,
estas noches de viento y no puedo moverme.

A la puerta del miedo vigila el celador,
prisionero infantil, no se desencadene.

Otras noches de lluvia profunda en los cristales,
otras noches de viento y vuelvo a interrogar.

Porque todo era inútil he cambiado de dueño,
a la puerta del sueño, dama de claridad.

tres poemas de ricardo paseyro

Ricardo Paseyro, el poeta uruguayo de quien INDICE editó "Plegaria de las cosas"—un depurado libro de versos que mereció de Salinas los mejores elogios—, ha estado de nuevo entre nosotros, camino de Francia, donde representará a su país como cónsul. A su paso por España, algunos periódicos se ocuparon de él con la atención debida. Ahora INDICE vuelve a traer a sus páginas las primicias de un libro—tercero del autor; el segundo fué "Bestiario egipcio"—maduro y bien expresivo de la técnica y el sentimiento poéticos de Paseyro. Uno de esos poemas está fechado en París. Pero en París o en Roma, Paseyro piensa en español, pues aunque su poesía sea nada localista, más bien abstracta en sentido geográfico, lo español es un pensamiento vivo en su cabeza, a veces irritadamente, contra su voluntad.

EL LOCO

Un diamante ha tallado en su mirada
surcos vacíos, índices ardientes
en el cristal confuso de los ojos.
En el nudo que el alma disciplina
anduvieron relámpagos:
toda la ingeniería de la vida,
los rituales, la máquina del tiempo,
la rama de figuras,
todo fué desarmado, enceguecido.
A flor de pensamiento
todo es ahora nuevo, informe, huérfano.
La rueda de fantasmas se despeña
en el desierto: ¿en qué apoyar un ala
si ya no existe orilla
ni duración, ni órbita?
El pródigo de espejos, el loco
se desliza
como un azogue oscuro.
Nadie habrá de trazar en su neblina
la escritura imposible de las cosas.

París, octubre 1953.

COLINA CALLADA

«... el muro blanco y el ciprés erguido.»
(Antonio Machado)

Contemplo en mí el recuerdo de una tarde
que existe aún, callada, en la colina
de la Porta Pinciana: el aire quedo,
el muro rosa y el ciprés dormido.
Nada mortal: ni pájaros, ni nubes,
ni el sonido del tiempo pasajero
en la voz de los hombres o en el viento.
Extasis de sentir la azul esfera
inmóvil, detenida en el espacio,
y allí pendiente de su luz perenne
pétreo y sin tiempo, mas sensible, el cuerpo,
éxtasis de unidad, de estar viviendo
solo y diluído, junto y desatado,
en la mano divina que nos guarda
y hace durar en su mansión de sueño
el aire, el muro, el árbol y mi carne.

Mallorca, septiembre 1952.

EN MONTPARNASSE

En Montparnasse era de azul y rosa
la tarde, era un crepúsculo
de carne y corazón que se deshace,
era mi corazón, era mi carne,
era el temblor de lo que el tiempo extingue:
musgos vivientes, piedras ya sensibles,
vertiginosos árboles, pequeños
animales morosos, flores perdidamente
moribundas, noctámbulas estrellas
que desatan su frágil infinito.
Sólo yo y las campanas de la tarde
clamando a que me muera, a que decline
mi cuerpo en tierra y en carbón mi sombra
como una ofrenda al sol, al viento, al cielo.
Campanas enredadas
entre vuelos de pájaros y luces,
sonad por mí, sonad para que muera,
rogad cuando me muera por que sea
ruina y menos que polvo y que vacío,
pero que sienta el alma de la tarde
y el rumor de las cosas que se apagan.

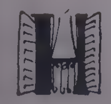
París, 1952.

DE SU LIBRO, DE PROXIMA PUBLICACION EN ESPAÑA, "EL COSTADO DE FUEGO"



EL COLLAR DE LA PALOMA • PRIMERA VERSION CASTELLANA

Tratado sobre el amor y los amantes, de Ibn Hazm de Córdoba



HACE algún tiempo — muy poco si se piensa en lo duradero que ha de resultar su trabajo — el señor García Gómez dió término a su versión de «El collar de la paloma», del cordobés Ibn Hazm. La labor de nuestro arabista ha despertado anchamente la atención y el elogio en los medios científicos especializados en estos temas. Si alguna objeción hubo (precisamente en España, para seguir haciendo verdaderas las palabras agudísimas con que el propio Ibn Hazm comentó el grave sentido que en nuestro país tiene la famosa sentencia de que «nadie es profeta en su patria»), no merece ser recordada. Pertenece menos, como ha señalado a este propósito Marcel Bataillon, a la historia de la erudición y de la literatura que a la historia moral del mundo intelectual español de hoy.

El gran interés promovido por el trabajo del señor García Gómez tiene varias razones, cada una de las cuales bastaría por sí sola para justificarlo. Primera, el valor objetivo de «El collar de la paloma», una de las obras más significativas de la literatura hispanoárabe. Segunda, la relación—tan debatida—entre este tratado sobre el amor y las obras que alrededor del mismo tema proliferaron después en las distintas literaturas románicas. Tercera — y ésta es válida fundamentalmente para nosotros —, el tratarse de la primera versión castellana de la obra del cordobés. Cuarta y última, la indudable autoridad del que acometía ese trabajo, cuya enorme dificultad había previsto ya quien pudo hacerlo con tan buen conocimiento de causa, el maestro Asín Palacios.

Precisamente a don Miguel Asín se debe la mejor reconstrucción biográfica de esta extraordinaria figura que fué Ibn Hazm, teólogo, moralista, historiador, poeta, intelectual comprometido en la acción política, que tocó los días gloriosos de Almanzor, vivió la caída de los Omeyas y asistió—no sin dolor y sin lucha—al anárquico fraccionamiento del Califato. Su vida resulta una extraña urdimbre en la que se entrelazan la acción y el desengaño de la acción, la política y la literatura, la tentación halagadora de la poesía y la áspera meditación solitaria de la Teología o el Derecho. Así nos lo hace ver el profesor García Gómez: como personalidad mezclada y diversa, pero entrañablemente unitaria; quijotescamente enrolado en la causa perdida del tradicionalismo omeya, iracundo contra la tiranía de los «taifas», aguantando firme los reveses del poder oficial, el aislamiento, la persecución y, sobre todo ello, bien alto, el obstinado espejo de su pureza. «Aunque queméis el papel (escribe en un famoso poema, cuando Mutadid de Sevilla hace un auto de fe con sus obras) no podréis quemar—lo que encierra, porque lo llevo en mi pecho...»

LA OBRA DE IBN HAZM es abrumadora: de ochenta mil folios se nos habla en algún lugar, entre los cuales se contienen trabajos de tan alta envergadura como el «Fisal», traducido por Asín en cinco volúmenes («Aben Házam de Córdoba y su Historia crítica de las ideas religiosas»); el tratado de moral que Asín tradujo bajo el título de «Los caracteres y la conducta»; la «Chamhara», genealogía del occidente musulmán, editada no hace mucho por Lévi-Provençal; la «Risala apologética de España», en cuya edición y traducción trabaja actualmente García Gómez.

«El collar de la paloma» fué escrito alrededor del año 1022, cuando nuestro autor contaba unos veintiocho, en Játiva, a donde Ibn Hazm se había retirado después de sufrir los primeros reveses fuertes de la serie que le iba a acarrear su adscripción a la causa legitimista. Es, pues, un libro de juventud, pero de una juventud intensamente experimentada no sólo en el objeto que el libro trata, sino también en la política y en las letras de su tiempo. Ibn Hazm escribe su «Tratado sobre el amor y los amantes» a instancias de un amigo, al que declara en el prólogo de la obra que va a hablar «de lo que he visto con mis propios ojos o de lo que he sabido por otras personas y me han contado las gentes de fiar de mi tiempo». Así, pues, bajo la puntual estructura del «Collar», bajo su ordenada distribución y sus argumentos filosóficos, lo que encontramos realmente—de ahí lo sustancioso y apasionante del libro—es un pulso vivo, una confesión personal, una animada narración de experiencias propias y ajenas. Ibn Hazm no se limita a ensartar lo que sabe librescamente, sino que refiere y analiza lo vivido por él mismo o lo que ha visto vivir a los otros. Entonces necesita reconstruir personajes, ambientes, fragmentos de su propia vida. Y este recuerdo, tendido sobre el inmediato pasado, es lo que da al «Collar »esa vaga atmósfera de elegía, de «elegía andaluza», como quiere concretamente su traductor.

Entre el andamiaje de clasificaciones y puntos a considerar, de efectos y de causas de la pasión, rompe el ejemplo vivido, la historia personal, dibujada con una clara emoción, a la que sin duda debe sus páginas de más tensa belleza la obra del cordobés. Pongo como ejemplo el capítulo XXVII, cuya materia es la sutilísima del olvido. Allí hace Ibn Hazm un pormenorizado estudio de las motivaciones del olvido, ordenadamente repartidas en causas que provienen del amante y causas que provienen del amado. Pero de pronto, entre punto y punto, un hermoso suspenso en el desarrollo teórico: la historia de su propio amor por una esclava esquiva, trazada con delicadísima mano, y, al hilo de ella, la cuidadosa evocación de climas y de momentos decisivos de su vida.

CONTINUAMENTE ESTA operándose en el «Collar» esta especie de transfusión de vida en lo que podríamos llamar cuerpo meramente especulativo del libro. Desde su roca de Játiva, Ibn Hazm reanima los argumentos aprendidos en Platón o en los adaptadores más o menos correctos de éste con «lo que han visto sus propios ojos» o «ha sabido de las gentes de su tiempo». Hechos y personajes reales desfilan con firmes trazos ante nosotros: los últimos Omeyas, los palacios de Córdoba, la educación del propio escritor en el harén, su fortuna política, la suerte del Califato, el saco bereber de la metrópoli. Hechos y personajes que pertenecen a un tiempo irremediablemente vencido, que ya son solamente, cuando Ibn Hazm escribe estas páginas, sustancia de la memoria. Traigo ahora como ejemplo el capítulo XXIV, sobre la separación, donde se pueden espigar dos de los más bellos fragmentos del libro: la separación por la muerte de la esclava Num, a la que Ibn Hazm amaba tiernamente, y la separación por la destrucción y la guerra de los lugares donde él mismo había sido feliz, las casas paternas de Balat Mugit, en la parte poniente de Córdoba.

Este libro responde a una sensibilidad agudísima y de múltiples registros, atenta no sólo a estos elevados movimientos del alma, sino también a la más estricta realidad corporal. A través de tan delicado tejido como es la historia de la esclava esquiva, antes aludida, nadie sospecharía sin más la cruda referencia al influjo de los actos físicos sobre la vida afectiva, que Ibn Hazm ilustra con una interesante historia ligada al problema («que hoy preocupa tanto—y con razón—a los médicos», dice Ortega) de la falta de sincronía en la producción del placer sexual, o la historia de la mujer santa, que a la hora de hacer justicia a quien intenta ofender su pureza se enternece y se entrega, precisamente en ruta de peregrinación hacia la Meca.

Los más delicados matices de sentimiento y las observaciones de más desnuda crudeza se entrelazan en la rica estructura del «Collar», pero todo ello contrapuntado por la intención moralizadora y religiosa insistentemente declarada. Porque no debe olvidarse que estamos ante la obra de un poeta—Ibn Hazm lo es de muy profunda manera en muchas de estas páginas—, pero de un poeta que es, a la vez, un moralista y un asceta. Por si fueran poco, en este sentido, las declaraciones piadosas que el autor hace a lo largo de su libro, éste se cierra con dos capítulos (sobre la fealdad del pecado uno, en elogio de la castidad otro) que dejan bien a las claras su sentido doctrinal.

DE CUALQUIER MODO, al acercarnos a esta obra no debemos olvidar, como repetidamente previene el señor García Gómez, que fué redactada en el siglo XI, en un clima moral, religioso y social radicalmente distinto del de un lector de hoy. Ni siquiera el objeto central del tratado—el amor—es tan fácilmente inteligible como puede parecer a primera vista. También estos movimientos instintivos del hombre, por muy iguales que sean en su última contextura, necesitan ser examinados con una plena conciencia histórica. El contenido de la palabra amor en este libro es ajeno a las diferencias sexuales; en sus páginas hombre o mujer son indistintamente objeto del amor de un hombre. «Esto basta—escribe Ortega en el prólogo que abre esta primera traducción castellana de «El collar de la paloma»—para que debamos representarnos el amor árabe como una realidad de sobra dispar a la que venimos ejerciendo los occidentales. Y tampoco puede decirse que sea similar a la que Platón describe, porque en Platón el amor no es indiferente a los sexos, sino que tiene su sentido primario en el amor de varón a varón.»

Si ni siquiera estos conceptos primarios pueden ser profundamente entendidos sin tener en cuenta sus modificantes históricos, qué no sucederá con otros mucho más atados a las variantes culturales de los pueblos o de las épocas: el concepto de poesía, por ejemplo. Realmente los avisos al lector desprevenido se multiplican con razón, tanto en el prólogo como en la introducción de este libro. Hemos dicho que «El collar» es obra de un poeta y, realmente, Ibn Hazm lo es; pero donde nos encontramos sacudidos por una auténtica emoción poética es ante determinados fragmentos de su prosa—a alguno de los cuales, como el bellísimo recuerdo de los palacios de Balat Mugit, me he referido ya — y no precisamente ante ninguno de los muchos poemas que inserta a lo largo de su libro. Estos pertenecen a la poesía árabe culta, terriblemente complicada, retórica hasta un extremo insospechable, convencional y falsa por definición. El propio Ibn Hazm se apresura a declararlo así con un cierto tono de disculpa. Nosotros pasamos por encima de estos poemas, no sólo con indiferencia, sino con la extrañeza que pueden producir comparaciones de las que no estamos acostumbrados a extraer la más mínima partícula de emoción poética. Naturalmente, aun con todas las andaderas históricas que se quiera, estos poemas resultan, para un lector moderno, el elemento más deleznable del «Collar». Sin embargo, forman parte importante en su desarrollo; son como glosas líricas a lo que la prosa acaba inmediatamente de declarar. Esta mezcla de lo narrativo y lo lírico, a la que se ha señalado un origen oriental, pasa a todas las literaturas europeas desde la «chantefable» de «Aucassin y Nicolette» hasta la «Vita Nuova» y el «Decamerón». En nuestra literatura medieval tenemos dos ejemplos ilustres: el «Rimado de Palacio» y el «Libro de Buen Amor».

LOS PUNTOS DE CONTACTO entre «El collar de la paloma» y las literaturas románicas son, desde luego, bastante más profundos que esta mera semejanza formal. El contenido del célebre tratado arábigo-andaluz muestra un parentesco, más o menos patente según el criterio de unos o de otros, con libros de gran difusión en el área medieval europea, con los trovadores provenzales o con los poetas italianos del siglo XIII, a todos los cuales precede cronológicamente. Este contacto es uno de los hechos visibles que están reclamando ese esclarecimiento profundo de la figura de relación entre las sociedades cristiana e islámica durante la Edad Media, al que Ortega se refiere en su prólogo. Los arabistas, en España y en el resto de Europa, han hecho importantes esfuerzos en este sentido. El señor García Gómez, en su utilísima introducción al «Collar», resume el estado de la cuestión con toda la autoridad que puede tener quien como él es uno de sus protagonistas. Por otra parte, conviene apuntar que cuando Ortega escribió su prólogo contábamos ya — hacía aproximadamente cuatro años—con un intento profundo y apasionante de interpretar la historia y la cultura española como fruto peculiar de esa convivencia cristiano-islámica, cuyo estudio supone Ortega totalmente desatendido. Se trata, como es sabido, del libro de Américo Castro «España en su historia», publicado en Buenos Aires en el año 1948. Dámaso Alonso se apresuró a advertirlo así en sus «Notas inconexas sobre *El collar de la paloma*» («Insula», núm. 91), llevando a cabo un acto de estricta justicia. Precisamente, uno de los puntos más discutidos del libro de Castro es la relación que en uno de sus capítulos más extensos establece entre «El collar de la paloma» y el «Libro de Buen Amor» de nuestro Arcipreste. Este capítulo ha sido afinado y redactado nuevamente en la segunda edición, corregida y aumentada, que bajo el título de «La realidad histórica de España» (México, 1954) ha hecho Américo Castro de su libro.

TAL VEZ ESTA SERIE de datos apenas esbozados pueda dar una idea aproximada del valor literario y de la importancia histórica de «El collar de la paloma». Desde su descubrimiento por Dozy, el manuscrito de Leiden ha sido vertido a las principales lenguas europeas: dos veces al ruso, dos veces al inglés, dos al francés, una al italiano y otra al alemán. La traducción del señor García Gómez viene a resolver, pues, una especie de problema de dignidad nacional y una deuda española con el insigne andaluz del siglo XI. Esto hay que agradecer a nuestro arabista, amén de la belleza indiscutible de su versión y de la guía clara y exacta —como de quien está acostumbrado a enseñar—que nos proporciona el estudio preliminar de este libro de tan rica aventura.

J. A. V.



EL COLLAR DE LA PALOMA. Tratado sobre el amor y los amantes, de Ibn Hazm de Córdoba. Traducido del árabe por Emilio García Gómez, con un prólogo de José Ortega y Gasset. Sociedad de Estudios y Publicaciones. Madrid, 1952.

NOTAS SOBRE JOHN STEINBECK

Por JOHN T. REID



ACABO de leer otra vez, después de veinte años, la novela o, más bien, el largo cuento de John Steinbeck que se titula "The Red Pony" (El caballito colorado). Confieso que ha sido una experiencia emocionante por motivos diversos y confusos. Comenzando con una breve amistad fortuita (fuimos condiscípulos en la Universidad de Stanford, en California, durante una temporada lamentable o afortunadamente corta), sus sucesivas novelas durante la mayor parte de mi vida adulta han sido acontecimientos señalados. "Tortilla Flat", su primer gran éxito de librería, era una cariñosa comedia de gente que yo había visto y hasta cierto punto conocido en la antigua ciudad española de Monterrey, California. Los auténticos personajes que introdujo en esta novela eran graciosos, convincentes y tremendamente interesantes. La trama, bien urdida y atractiva; la conclusión filosófica, nula o, hablando caritativamente, sentimentaloide. Sin embargo, para mí, mozalbete, representó un esfuerzo genuino por forjar una novela netamente americana, o regional en el mejor sentido.

Luego aparecieron en los años treinta, cuando sufrimos los terribles azotes de una crisis económica, la que penetró despiadadamente en nuestras vidas tiernas y jóvenes, dos novelas de Steinbeck que nos parecieron de perlas: "En batalla dudosa" y "Uvas de ira". Con perspectiva, la primera ahora me parece una obra "engagée", importante en su momento como comentario inteligente en las luchas sindicales y agrícolas tan feroces de California. "Uvas de ira", tan abundantemente traducida al español, y por bien o por mal conocida en el mundo hispánico como la cumbre y la novela de las que—aparte de circunstancias temporales—puede confrontarse con las tempestades de gustos efímeros y salirse con cierta dignidad. Pero, sin embargo, es a fin de cuentas una obra polémica en que ciertas cuestiones internas sociales de los Estados Unidos, ya resueltas en gran parte, desplazan el elemento humano y eterno que caracteriza la central tradición de la gran novela de Cervantes y sus compadres en Francia, Inglaterra y Rusia.

"Of Mice and Men", en su forma novelística y dramática (fué un éxito teatral de Broadway), es lo más característico, lo más valioso y —en cierto sentido—lo más endeble de Steinbeck. Fuerte y simpático en su delineación de personajes típicos e interesantes, nativista en su presentación de la escena californiana, esta obra siempre me ha parecido una cosa fuerte y conmovedora, pero demasiado sentimental.

No cabe aquí comentario de su obra durante la segunda guerra mundial ("The Moon is Down") y su producción de postguerra ("Cannery Row", "East of Eden" y otras). Los críticos no han estado de acuerdo en su juicio sobre el valor de estas obras.

Lo que sí cabe aquí es una valorización personal y retrospectiva de la que me parece una de sus obras más acertadas y ampliamente humana: "The Red Pony". Es un cuento sencillo y escueto. En las lomas desérticas de California hay un muchacho de quince años que aprecia casi frenéticamente el regalo de su padre: un potro rojo y espirituoso. Durante unos meses lo entrena y lo acaricia, y luego, por un descuido fortuito, el potro se muere. El muchacho está desde luego desesperado. Pasan los años y el padre le promete otro caballito que será nacido de la yegua predilecta de la granja; nace el caballito muriendo la madre en el trance. Es una trama sencillísima, pero resaltan de una manera muy humana las emociones del muchacho, Jody, su madre y de los demás personajes. Y de especial interés para el lector español es el delicado aroma de tomillo y salvia, de caballaje español que llena el cuento.

En su forma consagrada y publicada, "The Red Pony" consta de cuatro partes, todas dedicadas a la experiencia del joven aprendiz de hacendado, Jody. Solamente las tres primeras tienen que ver directamente con el argumento principal. Por una casualidad editorial, hay una cuarta parte sentimental que poco tiene que ver con lo medular de este cuento maravilloso.

Cuando se haga alguna estimación más o menos definida del valor de la obra de Steinbeck, estoy seguro de que esta obrita, así como "Of Mice and Man" y "Tortilla Flat", ocuparán su merecido lugar de honor.



RESEÑA DE LIBROS

LA LITTERATURE ANGLAISE D'APRES GUERRE, por R. Hayman y otros autores. *Lettres Modernes*. París, 1955. Un volumen del que se habían publicado varios capítulos en la revista de la misma editorial.

LE THEME DE LA MORT DANS LES ROMANS DE BERNANOS, por Guy Gaucher. *Lettres Modernes*. París, 1955. Los capítulos sueltos de este libro han aparecido en la revista del mismo título.

HOMBRE, DESTIERRO Y PAISAJE, por César Andrade. *Casa de la Cultura Ecuatoriana*. Cuenca (Ecuador), 1954. Un volumen con grabados.

ESCOPLOS, CINCELES Y PINCELES, por José María Astudillo. *Casa de la Cultura Ecuatoriana*. Cuenca (Ecuador), 1955. Un estudio de los artistas plásticos ecuatorianos o que trabajaron en el Ecuador.

VALORES FILOSOFICOS DEL CATOLICISMO, por Adolfo Muñoz Alonso. *Juan Flors*. Barcelona, 1954.

LOS ASESINOS DE HITLER, por Wilhelm von Schramm. *Editorial A.H.R.* Barcelona, 1955. La historia del atentado contra Hitler el 20 de julio de 1944.

CON EL HUSO DEL MUNDO ESTAN HILANDO, por Dante Sierra. Una novela editada por *Siglo Veinte*. Buenos Aires, 1954.

PALABRA DADA, por Ida Vitale. *La Galatea*. Montevideo. Poesía.

CINCO SALVACIONES, por Francisco Maldonado de Guevara. Editorial Revista de Occidente. *Madrid, 1953. Cinco ensayos filosóficos sobre cinco grandes temas literarios españoles: Salmo de la cárcel de Fray Luis de León, El ocaso de los héroes en el Criticón de Gracián, Emblemática y Política (la obra de Saavedra Fajardo), El burlador en la noche y La renuncia a la magia en el Quijote y el Fausto.*

LO FICTIVO Y LO ANTIFICTIVO EN EL PENSAMIENTO DE SAN IGNACIO DE LOYOLA Y OTROS ESTUDIOS, por Francisco Maldonado de Guevara. *Universidad de Granada*, 1954.

ROMANCERO DE CRISTO, por Luis María Burillo Sole. Madrid, 1954. Un libro de poemas que lleva por subtítulo: "Luz, verdad, camino, vida".

LOS MUNDOS VECINOS, por V. A. Firsoff. *Ediciones Aymá*. Barcelona, 1954. "El autor está personalmente convencido de que las comunicaciones y los viajes interplanetarios no pueden estar lejos..." Un volumen de 400 páginas, con ilustraciones.

LAS SUPERVIVIENTES, drama, por E. García-Luengo. Ediciones INDICE. *Un volumen de 120 páginas. Más que drama, una tragedia, presentada con serena elegancia y con gran estilo.*

TEATRO de Jacinto Grau. La Editorial Losada, que ha publicado las obras del gran dramaturgo español, edita ahora, en un volumen de su colección de Teatro, El conde Alarcos, *bien conocida, y dos títulos nuevos:* Las gafas de don Telesforo o un loco de buen capricho *y* Destino. *Un volumen de 221 páginas.*

VIENTO EN LA CARNE, por Carlos Murciano. Un volumen más de poemas de la colección Adonais. *Ediciones Rialp, S. A.* Madrid. 1955.

LA ALIANZA, novela, por Juan Sosa Suárez. *Ediciones Liber*. Las Palmas, 1954. Un folleto de 85 páginas.

ALIENTOS DE TARTESSOS, por Antonio Martínez Romero. Poemas. Ediciones Rumbos. Madrid-Barcelona, 1955. 85 páginas.

ENRIQUE GOMEZ CARRILLO, Whitman y otras crónicas. Selección, prólogo y notas de Ermilo Abreu Gómez. Unión Panamericana. Wáshington.

JUSTO SIERRA, Educación e Historia. Selección, prólogo y notas de Ermilo Abreu Gómez. Otro volumen de la colección de *Escritos de América* que publica la Unión Panamericana de Wáshington.

IDA Y VUELTA, por Antonio José Hernández Navarro. *Editora Nacional*. Madrid, 1955. Una novela sobre el tema de la División Azul en Rusia.

EL BALLET EN EL SIGLO XX, por A. H. Franks. Editorial A.H.R. *Barcelona, 1955. Un estado del proceso que desde fines del siglo XX ha sufrido el ballet.*

MEMORIAS DE MISTINGUETT, por Mistinguett. *Editorial A.H.R.* Barcelona, 1955.

EL FORASTERO. Simenón. Trad. de F. Cañamera. *Editorial Alba*. Barcelona, 1955.

SIMENON

La Editorial Arbor viene lanzando en ediciones económicas toda la obra de Simenon.

Las narraciones de este autor, por su brevedad y por su índole intermedia entre la velocidad narrativa del cuento y el ritmo más lento de la novela, se prestan mucho para esta suerte de libros destinados al gran público.

Simenon, con toda la desigualdad de su fecunda obra, es, en cualquier caso, un novelista que posee la virtud de la amenidad, manteniendo un nivel decoroso y a veces excelente.

Al tomar nota de los volúmenes de estas ediciones que hemos recibido, queremos llamar la atención de los editores sobre la necesidad de cuidar las traducciones, purgándolas de galicismos y descuidos que encontramos no en todos, pero sí en algunos de los volúmenes.

REVISTAS

CRISIS, revista española de Filosofía. N*mero de enero-marzo de 1955. Publica,* e*tre otros trabajos,* Historia, In-sistencia Ser, *por Ismael Quiles;* La conducta h mana según don Miguel de Uunamuno, *Francisco Sevilla Benito;* Il mito agnóst dell'ironia spirituale, *por Nuncio Incard na; y J. M. Escamer, O. P.,* Ortega y Gass una nueva filosofía: *"... aquí lo que intenta precisamente no es opinar, s más bien dar lugar a opinión, esto es, poner y exponer lo más imparcial y ob tivamente que sea posible."*

Tiene esta revista la particularidad y mérito de hacerse a expensas del direc y con la ayuda única de sus lectores.

CUADERNOS, del Congreso por la Lib tad de la Cultura, de París, publica, en número 12, mayo-junio de 1955, entre otr trabajos, un ensayo de Arnold J. Toynb sobre La inestabilidad de la historia; *J ge Mañach escribe acerca de* Religión libertad en América Latina; *M. Picón las trata de* Aproximación a las crisis; *J ge Guillén publica un poema,* Tren con naciente. *Otros artículos y notas sobre mas políticos, sociológicos y culturales.*

BOLETIN DE LA DIRECCION GENER DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS, núm. Entre otros trabajos: Ofensiva de la Cu tura en el Campo de Gibraltar, *por Jo Luis Castillo Puche, reseña de los esfu zos para dignificar y mejorar la vida la zona del campo de Gibraltar, con la sita del ministro de Educación, Sr. Ru Giménez, a esa zona, y varios artículos orden técnico e informativo.*

ATENEO, en su número del 1 de mar Peligrosa encrucijada para el novelista c tólico, *por Ignacio Elizalde, S. J.: "A vec puede suceder con toda buena volunt que una cierta literatura de edificación f sifique la vida." El novelista católico debe guardar de "hacerse arquitecto de mundo que resulta infaliblemente artifici o predicar al mundo arrogándose el ofic de fraile predicador que no le incumb Tal arte es propenso a la falsa edificació a la mentira..." J. F. F. comenta* "Los mit del "Quijote" de Alvaro Fernández Suáre *Ducay,* García Escudero *y nuestro cin Alfonso Sastre publica una obra de teat* El pan de todos, *etc.*

CICLON, nueva revista cubana, en entrega de enero de 1955, publica A un r le llamaban Carlos, *poema de Dámaso Alo so;* El Gran Faro, *de Virgilio Piñera, otros trabajos.*

ESPIRAL, la excelente revista colombi na, en su número de febrero de 1955, Ur fecha y tres autores, *por Carlos Martí* Noel Coward, el Genio de la Profesión Te tral, *por Jaime Tello, y otros trabajos.*

REVISTA HISPANICA MODERNA, en número de enero de 1955, de la revista d Hispanic Institute de la Columbia Unive sity, publica González Prada: El prosist y el pensador; El cancionero de don Migu de Unamuno, *de Bernardo Clariana;* La fil sofía social de Alfonso Reyes, *por Manu Olguín, y las habituales secciones.*

POESIE VIVANTE dedica su último v lumen a poetas franceses jóvenes, aunq ya, como dice en la presentación, con v "muy firme, muy segura, pero de quien se puede esperar aún mucho".

ALDEBARAN, la revista de poesía que edita en Madrid, publica, en su entrega d marzo, poemas de J. M. Souvirón, G. Di go, C. Conde, E. Zepeda, J. Muguerza, J. L pez Pacheco, T. S. Eliot, B. Péret, M. d Unamuno, J. Ferrán, C. Rodríguez, M. M rales, C. Romero, F. S. Dragó, J. R. Marr López.

SELE ARTE, la admirable revista itali na de Arte, en su número de enero-febrer de 1955, un buen artículo sobre los prim tivos; dos láminas, una de Rousseau y ot de Rafael; Film sull'Arte, *de Theodore Bowie;* Pensieri sull'Architettura, *de Lu wig Mies van der Rohe, y otros trabajos informaciones.*

CLAVILEÑO, la revista de la Asociació Internacional de Hispanismo, que sab mantenerse constantemente a una gran a tura, en su número de enero-febrero d 1955: Sobre el sentimiento de la natural za en el poema del Cid, *de Emilio Oroz Díaz;* Ramón Gómez de la Serna: 50 añ de literatura, *de Guillermo de Torre;* "problema Villalón" y un manuscrito de conocido del Scholastico, *de Richard. J. Kerr;* "Años y Leguas", Perfección de S güenza, *de Vicente Ramos, y otros trabajo*

ASOMANTE, Puerto Rico, en su núme ro 4 de 1954: La Biblioteca Histórica d Puerto Rico, *por Isabel Gutiérrez del Arr yo;* Quieto en mi isla voy, *por Juan Ant nio Corretjer;* La psicología española vis a través de Ortega y Gasset, *por Julia Có dova de Braschi;* Horas regladas, *por Jo Lezama Lima;* Dos poemas, *por Nicolás C caro, y otros trabajos.*

REVISTA NACIONAL DE CULTURA, ed tada por el Ministerio de Educación d Venezuela, en su número de septiembr diciembre de 1954, publica, entre otros tr bajos, La nueva edición de las obras d Bello, *por Ramón Menéndez Pidal; ensay sobre temas literarios, poesías, obras orig nales de ficción en un nutrido sumario.*

POESIA CASTELLANA. La abundante *es de revistas poéticas aumenta con una* *is que se edita, con aquel título, en Za-* *ora. Inserta en su primer número poe-* *as de Enrique Garralón, Francisco Ro-* *ero, Elisardo González Crespo y otros.*

GANIGO, revista de poesía que edita el *rculo de Bellas Artes de Santa Cruz de* *nerife, en su número 13 aparece con poe-* *as de Leopoldo Luis, Jean Aristeguieta,* *ıgel Acosta, Sor Laura Chacer, Pedro Bar-* *ueña, Armando Rojo León, Arturo Benet,* *edro Bethencourt, Angeles Escrivá y otros.*

CUADERNOS DE POLITICA SOCIAL, Ins- *tuto de Estudios Políticos. Madrid. En* *número 24: un ensayo sobre* Economía *corporación, por Luis Salleron;* Seguro *bligatorio de enfermedad en 1952: estudio* *tadístico, por Santos Gil Carretero;* La *articipación en los beneficios según la* *octrina de los Pontífices, por Miguel Fa-* *aga;* Enfermedad y accidentes en el st- *uro escolar, por* Manuel Nofrente G. Mon- *ro. Crónicas y jurisprudencia.*

VERTICE, la revista lisboeta de litera- *ura y ciencia, en su número 138:* Medie- *alidade e Renascença, de Mário Braga;* *oemas de João da Trinidade Braga;* Ca- *ítulo de um romance ainda sem nome, de* *endes Mendes;* Viajem à Lua, *por Roger* *Avelar, y otros artículos.*

PREUVES, abril 1955: ¿Por qué los in- *electuales franceses parecen estar en disi-* *encia respecto a su país? ¿Es sincera esta* *isidencia? Raymond Aron se plantea estas* *reguntas luego de registrar un número* *mportante de comunistas entre profesores* *alumnos de las Universidades francesas* *la abundancia de otras tendencias en* *esacuerdo con el estilo general de la so-* *iedad y del Estado francés. El artículo se* *titula:* Les intellectuels français et l'utopie.

FIERA LETTERARIA DE MILAN, en su *número del 3 de abril y en un artículo de* *Giacomo Antonini sobre Elizabeth Bowen,* *dice: "Es la única que puede ponerse hoy* *al lado de Virginia Woolf; es el mejor elo-* *gio que puede hacérsele."*

ECCLESIA. La prestigiosa revista católi- *ca, en su número del 16 de abril, aborda,* *entre otros temas vivos, el de las relacio-* *nes entre la Acción Católica y otros mo-* *vimientos católicos especializados (Juven-* *tud de Estudiantes Católicos y Juventud* *Obrera), cuestión suscitada en Francia y* *resuelta en nota doctrinal, que inserta la* *revista, por la Asamblea de Cardenales y* *Arzobispos de Francia.*

VERITAS. Granada. En su número 25, El existencialismo en San Agustín y en la filosofía moderna, *por Fr. Ernesto Cañiza-* *res, O. P., y* Por una catarsis de la opinión pública, *por Fr. José M. Fernández, O. P.;* *el problema de la libertad de opinión:* *"Pero ¿es que ha de haber una censura?* *¿Compagínase esto con la libertad?", y* *otros temas.*

ALDEBARAN, Cuadernos de Poesía, *en su* *número de abril de 1955, un poema de* *Carlos Bousoño,* Amante viejo. *Otros de Jo-* *sefina Romo, Miguel de Salabert, Javier* *Muguerza, Miguel Gamazo, etc.*

TRES REVISTAS ESPAÑOLAS

● *Sin careta*

GEMINIS

Hay a veces cosas que le ayudan a uno a vivir. Pequeños sucesos, satisfacciones íntimas. Ver que no se está solo y que algo es mejor de lo que suponíamos—algo imprevisto y grato—. Esto me ha pasado con Géminis.

Géminis *es una hoja grande, amarilla, doblada por la mitad, que se imprime con ese nombre en Tortosa. No sé quién la hace, no sé quién la costea—acabo de escribir al propósito a su director—. Es algo sencillo, discreto, honesto, y eso me basta. Paisaje amarillo de las letras, se subtitula.*

Firman en el número de referencia P. J. M.ª de Vega, Francisco Casamajó Xiró, Gerardo Vergués Princep, José Antonio González, Manuel Pérez Bonfill, F. G. C.... Quiero dejar aquí constancia de sus nombres. Durante unos minutos han contribuído a sosegar mi espíritu, y por otra parte a encenderlo... Es el mérito del arte: aquietar, enardecer. Pues lo que se expresa con verdad hiere y cura, al incidir en un proceso doble, misterioso, sobre nuestra alma y conmoverla.

Acaso sea el estado de ánimo en que he leído y escribo. Yo me he conmovido leyendo esas páginas, no aparatosas, no enfáticas, sino humildes, simples, en las que un espíritu de verdad deja su impronta. Esto se ve, esto se "huele". Y la razón de que se perciba así es el amor con que lo que allí se dice está dicho y pensado. Sucede como ante un micrófono. El más leve carraspeo, vacilación o duda es advertido por el oyente. Así en la letra impresa. Los menores movimientos del alma se tornan indelebles en el papel. Hay quien cree que no, que se engaña a los lectores. Se equivoca: tarde o temprano el truco se advierte y la careta de la simulación cae.

Pienso que en esta paginita de Géminis, *en su modestia, no hay careta que arrancar. Y esto me reconforta. No estamos tan sobrados en el mundo de las letras de sencillez y pureza.*

Pureza mental y moral—a su director se lo digo—. Porque la una y la otra no son, en el fondo, cosa distinta. Antes bien, se identifican y confunden. Lo rectamente pensado es intrínsecamente moral, y viceversa, según se me ocurre pensar sin detenerme en otra reflexión. Puede que me equivoque. En el caso, estoy dispuesto a rectificar.

Con ese espíritu de modestia me parece que se escribe Géminis, *y ésa es sin duda la razón de afinidad que me ha movido a escribir esta nota. Si es así, la proclamo en voz alta.*

● *El catedrático "golondrina"*

NOSOTROS

Debo también añadir una palabras sobre Nosotros, *revistilla de los universitarios de La Laguna —núm. 10—. Su espíritu, y el acento con que las ideas son expresadas, es distinto del de* Géminis, *y en algún punto hasta opuesto, pero digno asimismo de estima y atención. Una cosa denota este espíritu por lo pronto: ánimo, deseo de perfección y ser personal, ser el que es, tener voz propia. Aspiración que encuentro loable y, dentro de ciertos límites, estimulable. La Universidad española atraviesa por un momento de perplejidad y sobresalto. Se sabe lo que debe no hacerse, no se ha encontrado aún el norte fijo de adónde vamos ni de lo que conviene preferir, y por qué y cómo. Con frecuencia se echa la culpa a los estudiantes; es injusto. Los estudiantes siempre han estado del lado de la vida, de lo que es vivo, original y "puro". Es esta originalidad y pureza creadora la que falta en muchos de los que rigen las aulas y problemas universitarios, con un egotismo, por otra parte, que no se apoya en obra alguna positiva, sino—en el mejor de los casos—en balbuceos, barruntos, citas y erudición: lo que es anacrónico, falto de carácter y semimuerto. Hay pocos profesores, ningún maestro en sentido hondo, y sobra de catedráticos "golondrina". La expresión es de Alfonso García Ramos, en el trabajo "Una opinión desacertada de Pedro Laín", del número que comento, y me parece que debe hacer fortuna. Alude a uno de los problemas reales de la Universidad en España hoy, si bien no soy yo el llamado a glosarlo ni comentar su solución posible. Basta a mi propósito, porque ello trasciende los muros universitarios, recoger la iniciativa de los estudiantes por mejorar su suerte intelectual, siendo ellos mismos los que se ocupan de inferir qué les falta y qué les sobra, y de buscar donde lo hay, fuera o en su propia alma, el acervo de zozobra e inquietud de su espíritu—la "vida desnuda"— que la Universidad les niega dentro de su recinto. Ni que decir tiene, los estudiantes no es que posean la razón por el hecho de ser estudiantes y jóvenes. De suyo la poseen pocas veces. Es que la buscan, y, en esto sí la tienen, pues si un universitario no aspira a la Razón y a valerse de ella, ¿de qué le sirve ser universitario? El peligro está en que cuando no se la suministran, cuando no le arman de razones—no de sofismas o de entimemas—para buscar y usar de la Razón cae en desmayo o desespera. Ahora estamos, me parece ver, en el punto justo para despertar una Universidad jocunda y audaz. Es conveniente no perder el tiempo.*

Los indicios son múltiples. Uno, la actividad de los Colegios Mayores—brecha por donde el alma de la Universidad se escapa, tanteando salida y aire libre, según he dicho en otro sitio—. Otro, el crecido número de revistas que se editan, presididas por un acento de coraje y con curiosidad rica y varia hacia temas de los que antes el universitario se desentendía en absoluto: el cine, el teatro, las cuestiones de conciencia y moral, la política en cuanto orden y previsión del futuro...

Yo soy un optimista respecto del porvenir intelectual inmediato de España, y creo que hago bien en no dejarme engañar por espejismos. Estamos en el buen camino, aunque aún incierto entre la niebla, y "hay madera", para decirlo con una frase castiza y viva. Corresponde a los propios encargados de la rectoría universitaria pensar en la cuestión sin telarañas en los ojos y sin demasiado hipo ni pujos. Digan algo original para los espíritus frescos, animosos y fértiles. Verán cómo les siguen y se convierten en varones respetables. Pero la verdad—se trate de revistas, amigos o libros—es la verdad: exige sacrificio y no pacta con el compadreo; no puede silenciarse según convenga, por amistad o personal beneficio.

Conductas morales así y mentes así, lúcidas e insignes, es lo que abunda poco en la Universidad, y por eso los alumnos titubean y siguen a disgusto, a distancia... Les duele más el alma que la cabeza —las ideas que moler o digerir con ella no son muchas...

Y agradezco a los redactores de Nosotros *que me hayan dado ocasión — desde su lejana y querida Laguna—para esta nota simple, en la que he puesto un afán parecido al suyo por hallar alguien que sirva de veras como guía y maestro.*

● *Ortodoxia y libertad*

ECCLESIA

La revista Ecclesia, *a la que se deben algunos documentos de interés polémico sobre la libertad y otras cuestiones, publica en su número 716 (abril) un texto digno de reflexión para los católicos: "El magisterio de la Iglesia". Como en España raro es el que no es católico, ese texto tiene un interés para todos...*

La posición de Ecclesia *es sencilla: reclama para los obispos el magisterio y previene contra el activismo, la avidez y el "frenesí de la vida". Crear no es creer. Jesucristo, entre Marta y María, escogió a la segunda, no a "la inquieta y turbada por muchas cosas"... A* Ecclesia *le preocupa el que los límites entre la fe y el error se desdibujen o no sean todo lo precisos y claros que debieran ser, pues de ello sólo más error—confusión—puede deducirse. Y en esto tiene razón* Ecclesia: *en los dominios de la "inteligencia", confusión equivale a pecado.*

Conviene que cada uno sepa bien que sus ideas son tales o cuales, las defienda luego del modo que sea. En el caso de los católicos esa precisión ideológica es indispensable; constituye deber. ¿Ocurre así en la práctica? Desde luego que no, ni siquiera en España, entre nosotros, donde lo católico es una impronta ya casi antes del nacimiento, pues la conciencia íntegra e íntima del país está impregnada de vivencias católicas que imprimen en alguna medida carácter. A causa de la época, del desgarrón de la guerra y por otros motivos, también el catolicismo español sufre los efectos de "crisis": perplejidad, pujos "modernistas", antinomias... (Propio de la crisis es querer casar lo incasable.) Ecclesia *señala el mal y decide que lo justo es negarle, no incurrir en el espejismo de suponer que la fe se sustituye por obra otra alguna, sea del signo que sea y de la "eficacia" que sea. A la larga—y a la corta—disminuir o corroer el legado de nuestra fe es lo peor que puede sucederle a un católico, y lo más estéril. En este "negocio" que es salvar el alma, "una sola cosa es necesaria...", según las palabras de Cristo a María.*

Obediencia pide la Iglesia, en resumen, a su autoridad y magisterios, único guía seguro en el desconcierto intelectual presente, pues fuera de ella no hay escape del error, la duda y la fe alterada... Más vale un espíritu en paz que un espíritu ávido de saber girando sin orden ni quicio. Para un católico, los límites de la libertad son esa paz moral y la ortodoxia, en el campo de las ideas. Cuanto atente al dogma o impida la primera —esa paz—es pecaminoso y, por lo mismo, repudiable. No puede transigirse con ello.

Tal nos parece ser el sentido del editorial de Ecclesia *que recogemos, para conocimiento y norte de nuestros lectores.*

F. F.

DER ROMAN

BERNHARD RANG

Herder Verlag. Freiburg Breisgau, 1954, 2.ª edición, 306 páginas

La novela es un producto secularizado que no obedece a leyes determinadas como la épica, el drama o la comedia. En el mundo románico recibe su acepción, semejante a la actual, en el siglo XII; en el mundo germánico apenas en los siglos XVI y XVII. "Las novelas—decía Friedrich Schlegel en 1797—son los diálogos socráticos de nuestro tiempo. En esta forma liberal ha huído la sabiduría de la vida de la sabiduría escolar." Y Bernhard Rang agrega que no sólo de la sabiduría escolar, sino de la sabiduría teológica y eclesiástica. Aun las novelas "religiosas" le parecen a Rang teología ejemplar vestida en prosa narrativa. No otra cosa son las obras de Mauriac, Bernanos, Sigrid Undset o Gertrudis de Le Fort. El estupendo libro de Rang de que damos noticia se propone estudiar las características de esta forma de literatura secularizada. Sus presupuestos, digamos mejor, su punto de referencia es el pensamiento católico. Pero configurado tan amplia y generosamente que da cabida allí a justísimas—y críticas, en el riguroso sentido de la palabra—valoraciones de las obras de un James Joyce, un Robert Musil, etc.

El libro tiene un propósito de divulgación y no pretende otra cosa que poner en claro al lector de novelas las características de su género preferido. Pero algunos análisis —de lo novelesco, por ejemplo; de la "novela social"—son tan excelentes, que la obrita adquiere un carácter de manual de consulta indispensable.

Llaman la atención las referencias a la obra de un Robert Musil, un novelista alemán tan importante como desconocido. No faltan en el libro inteligentes observaciones sobre Propuest, la novela norteamericana moderna, etc.

Pero el libro no se queda en esto. Las páginas introductorias abren un más amplio horizonte histórico-cultural. El libro puede ser un punto de partida para la discusión de lo religioso o a-religioso en la novela. Lo estrictamente científico literario aparece explicado con tal claridad y sencillez que, además de la divulgación, sería un instrumento de educación literaria. Así, por ejemplo, es excelente el capítulo dedicado a las formas del arte narrativo: las formas temporales, la conclusión, la ley de la tensión, el contorno de las figuras, la dirección de la acción, las formas del diálogo, etc.

Este librito aventaja al de Johannes Pfeiffer (Weg zur Grzühlkmsst, Hamburg, 1953) en su disposición pedagógica. Y si no en el rigor, al menos en la extensión de los temas tratados también le lleva ventaja.

Junto con el de Pfeiffer, éste es, dentro de la reciente bibliografía alemana, uno de los libros de mayor utilidad. Su traducción sería de desear. Tiene un apéndice sobre "El arte de la narración cristiana" de gran interés.

R. G. G.

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN DICHTUNG. - *PFEIFFER - BELLI*

Wolfgang, Herder Verlag, Freiburg Breisgau, 1954.—647 págs.

ESTA nueva historia de la literatura alemana está escrita desde un punto de vista cristiano, como lo dice expresamente el autor en el prólogo, y más concretamente: católico, como se deduce de la lectura de sus páginas y de la casa editorial que lo da a luz. No pretende moverse en el terreno de la estética, sino llevar al lector una imagen viva de los creadores literarios. Pone también especial cuidado en tener en cuenta la historia y la historia de la cultura. Como en toda historia de la literatura, los contemporáneos aparecen defectuosamente tratados. En este caso no es sólo la carencia de perspectiva ni la inconclusión de las obras y autores por juzgar lo que impide un tratamiento imparcial o una justa valoración. En algunos puntos privan las convicciones del autor sobre crítica literaria. A Gottfried Benn y a Ernst Jünger, por ejemplo, no se los puede despachar en cuatro líneas; al primero, como apéndice bullicioso del expresionismo; al segundo no se le puede apreciar a través de su diario Irradiaciones*, según se desprende de lo que sobre sus inclinaciones espirituales afirma Pfeiffer-Belli. Precisamente Benn es el autor de mayor influencia y de mayor valor literario en la Alemania actual. En él logra el expresionismo (cuyos representantes más destacados son Heym, Trakl, Werfel, entre otros, y los que no cita Pfeiffer-Belli) una refinada transformación. Un historiador de la literatura y germanista tan calificado como Fritz Martini ha sabido reconocer valor sumo de la obra de Benn. Es significativo el hecho de que una Antología comentada de la prosa alemana contemporánea se cierre en Benn. (Das Waguis der Sprach, 1955.) Pero es casi norma histórico-literaria el que los historiadores se reserven los capítulos contemporáneos para su propio desahogo; norma no siempre seguida ni justificada, por suerte. Semejante parcialidad es empero discutible. Censurable, sí, será la parcialidad, negativa o positiva, en el tratamiento de los clásicos de la lengua. En este respecto, Pfeiffer-Belli no es parcial; es ameno, pero lamentablemente tópico e insuficiente. Sobre Hölderlin y, en general, sobre el romanticismo repite lo ya sabido, sin aprovechar tan inmensa y renovada interpretación. En el terreno católico hubiera podido aprovechar las breves pero esenciales interpretaciones del jesuita E. Prsywara (Hölderlin, 1948), o, al menos, ya que no los trabajos de Heidegger, pues entre los literatos "literatistas" despiertan recelo por provenir de un filósofo, el ensayo preliminar de E. Müller a la selección de obras publicada por la Editorial F. Koehler (1950). A Pfeiffer-Belli le parece ridiculizable quizá el amor de Hölderlin a Grecia; el "sentimental poeta" se hubiera sentido infeliz, supone Pfeiffer, si lo hubieran trasladado a las Atenas de Pericles. ¡Cuánto hubiera echado de menos sus bárbaros suavos! La incomprensión de Pfeiffer-Belli lo lleva a convertir, a veces, el juicio dedicado a Hölderlin en una suerte de panfleto dulcificado por la narración de los argumentos.*

A GOETHE LE DEDICA MAYOR ATENCION y más respeto. Pero no a Goethe, sino a los argumentos de Goethe, que, una vez contados, se quedan ahí sin colocación dentro de la obra y del pensar goethiano, sin interpretación ni aclaración del sentido.

Caricaturesca la exposición del pensamiento de Hegel en el capítulo dedicado al siglo XIX. Para información sobre autores de segundo y tercer orden, el libro es excelente. A veces se puede pensar que para Pfeiffer-Belli más han hecho por la lengua alemana y la literatura universal alguna gloria local como Alban Stolz o Friedrich Wilhelm Weber (a quienes dedica "simpáticas" líneas) que un Hölderlin, un Keller o un Heine. La parte correspondiente al mundo de la modernidad no satisface, no sólo a un lector más o menos enterado, sino ni siquiera a un lector curioso.

En cambio, se encuentra en el libro una estupenda y clara explicación del Barroco. Es que, también, sus figuras dan material, y a veces pintoresco, para un buen capítulo. Sin contar al cursi purista Felipe de Zesen (que quiso reemplazar las palabras de origen no germano por palabras de pura acuñación alemana; por ejemplo, resultó: en vez de ventana, *lámpara del día; en vez de* minuto, *mirada del tiempo, etc. Un delicioso escritor para que algún José Gaos lo "descifre"), hay dos poetas barrocos atrayentes: Angelus Silesius y Andreas Gryphius.*

En general, ésta es una historia que presta utilidad, por sus datos, nombres y fechas. Las láminas y la edición son mejores que el contenido.

R. G. G.

VIDA CON UNA DIOSA

ANTONIO RODRIGUEZ HUESCAR

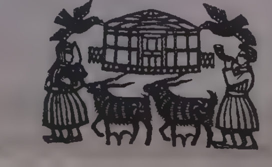
Ediciones Puerta del Sol. Madrid, 1954

Nos ha producido desconcierto y extrañeza esta novela, primera de su autor, y nos ha suscitado varias interrogaciones: ¿En qué medida un buen e inteligente escritor, no dotado fundamentalmente para la novela, ha de lograr un libro interesante al menos? O formulada la pregunta de otro modo: Siendo buen escritor, ¿tiene forzosamente que ser buena su obra novelesca, si de novela se trata, aunque no se ajuste muy ortodoxamente a las normas del género? No se puede, a nuestro juicio, dar respuestas generales y válidas para todos. Algunos magníficos libros, que no son propiamente novelas, fueron debidos a escritores que intentaron aproximarse al género, restándole quizá preceptiva, pero dándole, en cambio, personalidad, cualquiera que fuese. ¿Es éste el caso de Rodríguez Huéscar? Nos parece que el autor ha escrito una novela con bastante respeto a las leyes del género, pero una novela de oscuro sentido, o mejor, para decirlo claramente, confusa. No es la suya una narración misteriosa; al menos el misterio no se nos presenta como el fundamento novelesco. Sin embargo, por una parte, parece que es así; por la otra, deriva acaso hacia una novela idílica, desprendida casi por completo de la anterior, un tanto incoherente con aquellos elementos misteriosos. Lo que me parece de la novela de Rodríguez Huéscar es que no están bien casados los diversos temas o motivos y que la incoherencia a que aludimos se advierte fuera del propósito del autor, como si se le hubiese escapado la narración, según suele decirse. O que su propósito no es claro, que la concepción novelesca resulta indecisa en su raíz. No se trata, pues, de que el autor de "Vida con una diosa" tienda deliberadamente a conjugar elementos diversos—cosa perfectamente lícita—o a desconcertar al lector dentro del desarrollo novelesco, sino que estamos ante un desconcierto y desorientación acerca del mismo propósito y concepción novelescos.

¿Puede tratarse de la historia de una alucinación en que el autor ha querido aclarar los términos en que la realidad y la imaginación se conjugan, ocultando dónde comienza y termina una y otra? Quizá sea esto. Pero al lector se le presenta como si el mismo novelista anduviese desorientado, ensayando un tipo de novela abstracta e incluso filosófica, novela-ensayo — que tiene, como cualquier otro género, su lugar y su rango—y se hubiera visto abocado, pese a él, a otras derivaciones que se despegan un poco del meollo novelesco. Otro problema que suscita en consecuencia el libro de Rodríguez Huéscar—y otra desazón para el comentarista—consiste en la adivinación de los esfuerzos de un magnífico escritor por dar cauce y sentido a su obra, dentro de la cual él no parece sentirse seguro. Y puede preguntarse también, insistiendo sobre una cuestión anterior: ¿Hasta qué punto puede equivocarse como novelista una inteligencia y un espíritu inequívocamente finos y profundos como el de Rodríguez Huéscar? Pues dentro de su novela hay páginas soberbias como la descripción de las lagunas de Ruidera y de otros aspectos de la tierra manchega; hay aquí y allá rasgos psicológicos y notas muy perspicaces, junto a extrañas divagaciones, como la de la teoría del ajedrez.

Así como existen escritores que en obras discretas nos dan la impresión de mentes más bien pobres que nos ofrecen la máxima medida de sí, el autor de "Vida con una diosa", por el contrario, nos hace pensar en un escritor intelectualmente rico, detrás de cuya obra se adivina, porque también está en ella, un horizonte espiritual más amplio, pero, al mismo tiempo, más difuso. En ello se implica otro problema: el de que parece haber perfecciones estériles e imperfecciones fecundas o, lo que es casi lo mismo, tontos con cierto talento creador, eficaces en los géneros concretos, y personas de espíritu que ante una determinada forma literaria se dispersan y andan como extraviados.

G.-L.



ALGO MUERE CADA DIA

SUSANA MARCH

Editorial Planeta. Barcelona, 1955.

Algo muere cada día es un libro escrito con suma sencillez, pero sentido con hondura y lirismo. Se trata de una novela con indudable cariz autobiográfico. Una muchacha que accede a la pubertad en los años de 1936, vísperas de la guerra, y vive su juventud, en Barcelona, durante esos años trágicos.

La guerra sirve de fondo a la narración y condiciona la vida de los personajes, como era inevitable. Pero no es la guerra el tema del libro. Quizá por eso late el histórico acontecimiento con más autenticidad detrás de los episodios que se van sucediendo en la novela.

La protagonista pertenece a la clase media modesta, pero por sus características personales tiene contacto con medios y gentes de situación más elevada. El amor surge en esta vida con las incertidumbres que a menudo presiden estas relaciones entre las muchachas y los jóvenes. Pero tampoco se puede decir que el amor sea el eje de la narración, porque otros afanes, como la lucha por subsistir, dominan a la protagonista y a algunos de los demás personajes de la novela. En suma: se trata llanamente de contar una vida cualquiera, no extraordinaria, o quizá, más bien, sin acontecimientos demasiado insólitos. Esta vida desemboca, como tantas vidas—en el fondo, como toda vida humana—en un fracaso esencial, aun en el triunfo: en este caso el fracaso del amor. Como dice la novelista: "Ir amontonando ruinas es vivir."

Este pesimismo no asume nunca un aire solemne. Es un pesimismo entrañado y sencillo que apenas se pregunta nada y no declama jamás. Pero ahí está en la intimidad de la protagonista, llevado con dignidad, sin ilusiones, sin ademanes desmedidos, sin grandes palabras. Este modo de vivir la vida le presta a la novela un sentido hondo y noble.

Pero lo que pudiera ser una emoción existencial desnuda se compensa con un constante lirismo, muy discreto apenas como una fragancia que está presente en todas las páginas.

Como le sucede a la novelística española contemporánea, en general, el procedimiento es poco novelesco, demasiado rápido, poco penetrante. Esto no le quita interés, sino que facilita la lectura cuando el lector es propenso al cansancio. *Algo muere cada día* no le cansará ciertamente. No es una gran novela, pero es una narración excelente.

Las virtudes de *Algo muere cada día* son, ante todo, su verdad; luego, una inteligencia sin desfallecimientos y, finalmente, la poesía. Hay que señalar, también, como un mérito, la sencillez de los recursos de la autora en el estilo y en la construcción.

Estos valores hacen que el libro de Susana March sea digno de buena fortuna.

F. S.

LAS RAICES

ɔsé María y Ramona Masip

Editorial Destino. Barcelona, 1955.

España ha sido muchas veces in- rpretada literariamente por plumas ctranjeras y en casi todos los gé- eros. Muchos escritores de allende s fronteras nos visitaron y estas vi- tas dieron lugar a sendos libros. Los gleses y los franceses se llevan la alma en esto. Modernamente, los mericanos les van a la zaga en la cpresión literaria de nuestra tierra, uestras costumbres y nuestra mane- a de ser. Pocas veces ha sido inter- etado por españoles ese mismo mun- o anglosajón. Nuestros escritores se uelven preferentemente hacia nos- tros mismos y aquí encuentran los ás profundos y decisivos motivos de spiración. Esta novela de los Massip onstituye una magnífica muestra de se asomarse de unos escritores espa- oles fuera de nuestra tierra, cap- ando y describiendo un mundo nati- amente extraño a ellos, aunque tam- ién refiriéndose en buena parte a uestro ambiente. "Las raíces" aborda oncretamente la vida de una familia spañola, catalana por más señas, en os Estados Unidos; describe el pro- eso de adaptación desde su llegada, asando por la adopción de la ciuda- anía norteamericana, hasta el final rágico, representado por el suicidio or amor de una muchacha también e familia española, víctima de un cceso de desesperación a causa del bandono ocasional de su novio, el tro protagonista joven, Joe Vilafran- a, el cual, nacido en Barcelona, mue- e en Corea en el frente de combate agarrado a su ametralladora.

El libro de José María y Ramona lassip abunda en descripciones de la ran nación y sobre todo de Nueva 'ork, donde se desarrolla la mayor arte de su acción. Adrián Vilafranca s un hombre de negocios que viaja recuentemente, y entre estos viajes igura uno de toda la familia a Bar- elona. Uno de los rasgos fundamen- ales, pues, de la novela radica en el uego de diferencias y contrastes que os autores desarrollan a lo largo de a densa narración, entre la vida ame- icana y las raíces españolas. Seme- antes contrastes parecen estar suavi- ados y atenuados hasta extremos que asi lindan con la diplomacia, qui- ando a la palabra todo lo que tiene le significación convencional y dán- lole, por el contrario, la de compren- ión plena entre dos países distintos. 'Las raíces" denota una larga y se- ena experiencia, cosa sobremanera rata al tipo de lector que nosotros odemos representar, un tanto fati- ados por esos géneros improvisados reacios a las novelas que son pro- lucto de lecturas de otras, amañados nás tarde con seudoproblemas y si- nulaciones. "Las raíces" es una no- ela sencilla, escrita con fluidez, en stilo natural, quizá un poco mate en casiones. Y estamos tentados de de- ir que aquél se adapta perfectamente l contenido cuando en verdad se tra- a de una frase ociosa, ya que esto iempre ocurre forzosamente.

No sólo de los Estados Unidos y Nueva York hay descripciones y no- as muy sabrosas y significativas en 'Las raíces", sino de Inglaterra, Fran- ia, Corea... No se trata, sin embargo, le una novela viajera, género que ambién se cultiva más fuera de nos- tros, sino que, sin perder esa ame- idad y variedad, vuelve siempre al roblema vital, psicológico, pasional, tcétera, de la familia Vilafranca. Bar- elona también es descrita en algunos asgos eficaces.

Los polos novelescos están repre- entados por ambos cónyuges y pa- lres. El, presa de la fiebre de los egocios nunca mejor aplicada la rase—; ella, que resiste suavemente, ácil paradoja en el temperamento emenino, el influjo de la nueva ierra de adopción, pero permanecien- lo imantada hacia el suelo nativo. En "Las raíces" se combina en una órmula muy feliz el cosmopolitismo ue caracteriza a buena parte de la ovela actual anglosajona con el in- ento de ahondar en lo vernáculo y n lo que nos es más propio y genui- o. José María y Ramona Massip han scrito una magnífica novela que con- erva siempre veracidad psicológica y onestidad en el procedimiento na- rativo, utilizando el salto atrás del ecuerdo con menos brusquedad y más aturalmente que en otras narracio- es actuales.

G.-L.

LOS MANDARINES

de Simone de Beauvoir

Por
MARIA ALFARO

RESULTA difícil enjuiciar con entera objetividad este libro de Simone de Beauvoir, premiado con el Goncourt del pasado año. Obra crudísima y sincera, chocará, sin duda, a todos aquellos que temen el resquebrajamiento de unos principios indispensables en un mundo que cuenta ya con su salvación prefabricada. *Los Mandarines* es un largo relato en el que se entremezclan la política y las aventuras amorosas; los sucedidos durante la resistencia francesa y buen número de íntimas procacidades descritas con dosis a partes iguales de inteligencia y de descoco, hasta el punto de dejar perplejo al lector, por muy experto que éste sea en raspar las esquinas más oxidadas de la conciencia humana. Denso con exceso, el libro peca de prolijo, sobre todo en la parte dialogada. Novela de clave en que los Mandarines—escritores uncidos al carro de una política circunstancial — son fáciles de reconocer. Sartre, Camus, sus doctrinas y, a veces, el yo astral de ambos surgen de las páginas de Simone de Beauvoir mostrando claramente la influencia que uno y otro han ejercido en la literatura y hasta en ciertas fases vitales de la juventud francesa de hoy.

LOS MANDARINES HAN SUSCITADO los más diversos comentarios en la prensa literaria de Francia. En general, los críticos se muestran benévolos con la parte más espinosa del libro, que es aquella en la que se trata con absoluta libertad las relaciones entre los sexos contrarios. Ya sea refiriéndose al puro instinto, o bien a una especie de amor neo-romántico en que la mujer se consume dándolo todo sin recibir apenas nada, la autora entra en materia sin preámbulos ni eufemismos, sin pudor y sin concesiones a la moral corriente. Ya Simone de Beauvoir había tocado todos los registros del conocimiento femenino en su largo ensayo que lleva por título *Le deuxième sexe*. Y si este conocimiento resulta perfectamente natural, no lo es tanto la precisión con que lo expone, ya que la mujer, incluso la mejor dotada intelectualmente, carece de ciertas cualidades de prerrogativa casi exclusivamente viril, como son la objetividad, la claridad y el orden en la exposición de las ideas. Simone de Beauvoir no se conforma con analizar minuciosamente las vidas femeninas, sino que las comprende y disculpa porque considera que en la naturaleza humana todo es, no solamente posible, sino necesario, desde la mujer preparada única y exclusivamente para el matrimonio y en la que se excluyen aspiraciones de otra índole, hasta la muchacha que quiere resolver su vida por otros caminos conservando al mismo tiempo su independencia en sus relaciones con el varón. La escritora francesa cree que la mujer será realmente libre cuando con la transformación del problema económico del mundo se transforme incluso la moral social, sobre todo en la parte que a la mujer concierne.

LOS PERSONAJES DE *LOS MANDARINES* forman una cadena que los retiene a todos por la política, la amistad, la pasión o simplemente el deseo. Las actividades clandestinas de la resistencia les ha fortalecido el valor y la asechanza continua en que viven les ha despojado de prejuicios que, ante la amenaza de la muerte, les parecen inútiles. Carecen de alegría, a pesar de su esperanza en un mundo mejor hecho conforme a su deseo, y en todos ellos late dolorosamente la angustia de una generación que consumió su juventud en larga y agotadora lucha. Uno de los caracteres más desgarradores de la novela es Paule, hembra enamorada del escritor Henri Perron, a quien interesa, más que un amor que le tiene ya hastiado; la acción, el ansia de decir o hacer algo nuevo. Pero en la tierra no hay ya nada por estrenar. Paule cae en la locura por obsesión de este amor no compartido y que es el triste destino de muchas mujeres. Un psiquiatra intenta curarla por medio del psicoanálisis, inculcándole la idea de un complejo infantil y lejano: la panacea sólo consigue una desviación pasajera de la angustia y una nueva modalidad del desvarío.

PARTE DE *LOS MANDARINES* está escrita en primera persona, encarnada en una psicoanalista que refleja a las claras el sentir de la autora. Ana quiere a su marido, el escritor Dubreuilh, con quien está profundamente compenetrada, lo cual no impide que durante un viaje a Norteamérica se enamore de otro escritor joven que viene a ser los antípodas del clima en que se ha movido siempre Ana. Lewis es despreocupado, se divierte escuchando la radio y mirando la pantalla de la televisión y considera a las mujeres como un espectáculo más de la vida. Deslumbrado por las complicaciones intelectuales de Ana, acaba por aburrirse de ellas y su última reacción sentimental consiste en volver a la simpleza primitiva. Ana atraviesa las sucesivas etapas del enamoramiento: la humildad que anula y deshace la personalidad, las concesiones de todo género, la angustiosa desesperación de la espera. Su sabiduría fracasa ante el varón sencillo y su experiencia no le sirve ni siquiera para defenderse de las heridas del amor. Ana, cuya misión consiste en curar a tantas mujeres destrozadas por la egoísta incomprensión del hombre, se ve igual que ellas: minimizada por un ser que pasó por su carne y por su corazón sin concederles, sobre todo a este último, demasiada importancia. Ana piensa en el suicidio, pero al fin no se mata. La muerte es el término de todo y ella no se resigna a perder lo que aún le queda de esperanza. Hay en *Los Mandarines* un personaje incoherente y que no parece nacido de Ana y de Dubreuilh: Nadine, la única hija, adolescente amarga y cínica que vive, sin ilusiones, una vida de muchacho precozmente entregado al desenfreno.

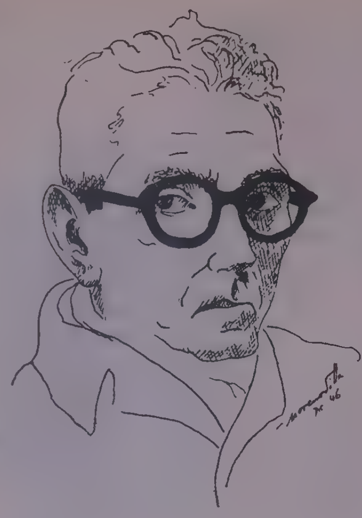
CORRELATIVAMENTE A LA AVENTURA amorosa y sus secuelas, el tema importante de la novela lo constituye la desilusión política de estos Mandarines que, en fin de cuentas, ven desmoronarse el entusiasmo de los primeros tiempos de la resistencia. Poco a poco surgen la traición y el desencanto consecutivos a toda empresa humana. La fe se pierde ante la frágil virtud de los hombres; la duda se apodera de las conciencias y los Mandarines quedan solos, sin más consuelo que sus libros y ese mensaje en el que ellos creyeron, pero que nadie tiene ya interés en escuchar.

Los Mandarines, con toda su espantosa crudeza, es un libro que no se olvida fácilmente. Si no todo, parte de lo que piensan, dicen, hacen y sienten estos personajes descritos por Simone de Beauvoir es tan consustancial con el ser humano que en modo alguno podemos negar su realidad. Claro es que la esencia pura, arcangélica del hombre, ha sido siempre la base de innumerables especulaciones. El hombre, al fin, querrá ser bueno a condición de que la bondad le signifique un mínimo esfuerzo. Y por esto el lector inteligente podrá ver en el último libro de Simone de Beauvoir un impulso humano que flota por encima de la abyección y de la materia.

— *CANET* Y OTRAS HISTORIAS INDIAS —

DE ERMILO ABREU GOMEZ

Este viejo libro, que nos llega ahora, reeditado, de Buenos Aires, es algo, para decirlo al modo suramericano, muy lindo. No vamos a descubrir a E. Abreu Gómez al lector. Sabe que se trata de uno de los tres o cuatro escritores realmente importantes de Méjico, país del que falta, por cierto, unos años. (En la actualidad vive en Wáshington, como colaborador asiduo de la Unión Panamericana.) *Canet* es en su país y en otras repúblicas de Hispanoamérica una obra clásica, en parte porque halaga el indigenismo subyacente en zonas muy extensas de esos pueblos, en parte porque se trata de una pequeña joya literaria. Pocas veces el castellano ha sido escrito con esa tersura y simplicidad, sin requilorios ni excesos verbales, aunque con un repunte artificioso, que por originarse en lo arcaico del idioma le hace más atrayente y sugestivo. En Méjico—y a juzgar por otras obras, en el resto de los países de nuestra lengua común—el español se ha conservado como entre hielo, pulido y relativamente virgen, salvo en la introducción de modismos específicos; pero en lo esencial, inalterable. El sabor que se desprende del idioma en estos casos es como el olor de un limón que se saca del cofre donde estaba puesto a secar y para perfumar la ropa: impregna el aire—el oído, en este caso. Produce fruición y ternura.



Ermilo Abreu Gómez.

Ermilo Abreu Gómez lo maneja así. Hay cuentos en este pequeño librito que esponjan el paladar como un dulce, el olfato como una esencia. La dicción, en su sencillez, nos trae un efluvio remoto de sentimientos puros y humanísimos, que conmueven. Sin entrar en el fondo conceptual del libro, pensado o sentido para un lector peculiar: el hermano «indígena»—nótense las comillas—, es difícil conseguir algo tan vívido con menos materiales, tan transparente y sonoro. Me ha recordado el cristal de Bohemia: una campana frágil cuyo sonido se prolonga en el tiempo y vibra con un son persistente y único.

Relatos para niños, relatos para hombres graves... Esto es *Canet*. La historia—lágrimas, melancolía, tiernas remembranzas oscuras—de un corazón henchido de dramaticidad y felicidad. ¡Qué bien se comprende al indio viejo de los primeros tiempos de la conquista y cómo ha perpetuado su tristeza inmanente mezclada con la jocundidad incivil, civilizada y católica de la sangre hispana! De ahí ha nacido algo misterioso, cuya aleación aún no se ha hecho en puridad, pero que dará frutos espirituales fecundísimos, como ya los ha dado sangrientos. Somáticamente, «técnicamente», digamos, la mestización indioespañola no se ha consumado aún. Es un proceso lentísimo de elaboración, aunque ineluctable. El día que se logre, el mundo asistirá a una Edad Nueva—no Media, como se piensa—sorprendente. En algo ese «mestizaje» es ya un hecho irreversible: en el idioma. *Canet* es la prueba, y está ahí. Pueden ustedes gustarla, olerla y tocarla. Es un melocotón amarillo y sabroso, que cuanto más tiempo pasa más se mete hasta dentro, hasta el corazón, por los sentidos.

F.

NOVA NAVIS



En plena epidemia pertinaz de premios literarios y concursos saludamos como se saluda una brisilla—¡ojalá fuese viento capaz de barrer los miasmas!—la iniciativa de una casa editorial española, Aguilar, S. A., que sigue un camino muy distinto del epidémico en cuestión, para descubrir nuevos valores literarios... si los hay. Sigue, sencillamente, el viejo camino editorial que, con todos sus defectos y errores, continúa siendo el mejor de cuantos se han trazado o imaginado. Es sencillo: se trata de editar las obras que le parecen bien al editor. Por lo que sea: porque son buenas, porque son malas, porque espera hacer negocio con ellas, porque le gustan aunque no haga negocio... En este caso, Aguilar no busca el negocio de modo directo e inmediato, que casi siempre es el mejor modo de alcanzarlo con más brillante beneficio.

La Casa Aguilar se propone publicar cuatro volúmenes anuales con tres novelas cada uno. Doce novelas al año. Muchas para que sean todas buenas o siquiera regulares. Pero se trata de ver si surgen verdaderos valores entre tantos falsos como han "florecido" en estos tiempos, y entre lo bueno irá lo que haya. Los autores deberán ser nuevos. O nuevos del todo o nuevos en el género.

Por supuesto—y gracias a Dios sean dadas—, estas ediciones aparecerán sin la garantía de ningún jurado. Nada de seleccionadores de oficio u oficiantes de selección. Será el editor quien asumirá la responsabilidad y el riesgo de la edición, sin personas interpuestas. Al menos es claro: sin mentiras.

Porque es triste decirlo: pero ahí están los hechos para demostrar que la literatura vive más saludablemente cuando se la deja en paz—o en guerra—, es decir, cuando carece de patronos demasiado solícitos. Es mejor una literatura enteca y anémica que un gordo animal estúpido e hinchado. Hemos producido esta bestia obesa, a riesgo de aniquilar la literatura.

Celebraríamos que de la nueva colección de Aguilar salga algo. Y si algo sale puede contar con nuestra simpatía y la modesta ayuda que podamos prestarle.

DIARIO DE POETA Y MAR

DE JUAN RAMON JIMENEZ

Afrodisio Aguado, S. A. Madrid

La casa Afrodisio Aguado emprende la publicación de las obras de nuestro gran poeta en nuevas ediciones "ne varietur", revisadas por Juan Ramón Jiménez.

El primero de los volúmenes lleva el nuevo título de *Diario de Poeta y Mar*, que fué antes *Diario de un poeta recién casado*. Se ha cuidado delicadamente la presentación gráfica, sin ostentación, lo que nos parece un primer acierto, y no de los desdeñables, en esta empresa de reeditar a Juan Ramón Jiménez. Parece ser que los editores han querido darnos a Juan Ramón Jiménez en volúmenes de leer y de guardar, volúmenes para lectores y no sólo para ricos que no siempre leen.

Diario de Poeta y Mar corresponde al año 1916 y los poemas van, con frecuencia, fechados. Así podemos seguir al poeta en el tiempo y en el espacio, porque se trata de una obra itinerante. Empieza en Madrid, "hacia el mar" y en un momento amoroso de la vida del poeta:

Mientras trabajo, en el anillo de oro puro me abrazas en la sangre...

Sigue en Moguer, frente al mar:

El sol más fuerte y puro
cada vez, como
mi amor.

Toda esta parte está dominada por los temas del amor y el mar y el "amor en el mar". Este pobre mar que no siente:

Eres tú y no lo sabes,
tu corazón te late y no lo sientes...
¡Qué plenitud de soledad, mar solo!

Pero este mar no separa tanto como aquel otro mar que Antonio Machado cantara, y brinda camino de encuentro al amor. Es ahora América—Biskendene, Caldwell, New York—con la seducción de temas locales, cosas, paisajes, ciudades. Sin embargo, aún vuelve al mar y está siempre presente el amor: *"No; dormida—no te beso."*

Después, la parte que el poeta titula *Mar de Retorno*, el regreso a España y la presencia del mar:

Oh mar, cielo rebelde
caído de los cielos...

Y España y Moguer *"Te digo al llegar, madre,—que tú eres como el mar: que aunque las olas—de tus años se cambien y se muden"*... Termina el volumen con los recuerdos del poeta cuando evoca a América desde España, con predominio de la prosa—tenazmente lírica—de Juan Ramón.

Hoy Juan Ramón escribe—como es natural y debe ser—versos con otra carga de emoción y de pensamiento. La preocupación metafísica le posee en su obra más reciente. Pero el Juan Ramón decisivo para su gloria es este del *Diario de Poeta y Mar*. Releídos ahora estos versos, uno los siente definitivos, creaciones de plenitud insuperable. Son un milagro, a la vez, de despojamiento, de austeridad y de opulencia.

A.

EL EFIMERO CINE

DE AZORIN

Afrodisio Aguado, S. A. Madrid, 1955

Azorín llegó al cine, a una conciencia del cine, en los años tardíos de su vida. Por eso mismo es un descubridor del cine, a su modo. No como experto en este arte, sino como el hombre que se sienta en una butaca y, sencillamente, ve el cine. Lo ve, se maravilla, lo juzga. Pero este espectador no es un espectador cualquiera. Es Azorín.

Por ser Azorín tienen estas observaciones un interés muy peculiar. Azorín, juzgado por su creación literaria y por las modalidades de su sensibilidad, posee un don necesario a quien aspire a comprender el cine: tiene ojo de pintor, ojo plástico. Siente como nadie, con la tan conocida finura, las imágenes. Las descripciones de Azorín son cuadros esquemáticos: *el mar intensamente azul, en este azul una vela blanca*... Aquella cocina de la casa de doña Inés en Segovia: *las paredes blancas, los peroles brillantes colgados*... Los escuetos paisajes de Castilla le van muy bien a Azorín. Maneja grandes planos y pocos colores en cada cuadro. Y, como en las pinturas, hay en los paisajes de Azorín un gran silencio. Pero hay, por lo mismo, algo que es antitético del cine. En las imágenes de pureza y cristal de Azorín nada se mueve y si se mueve es con movimiento irreal. Un don Pedro se pasea por la plaza del pueblo, todos los días a la misma hora. Va y viene. Viene y va... Y nada más. Precisamente nada más. Falta la acción, y cuando la hay es una acción pintada, lo mismo que cuando hay un sonido—las campanas doblan o cantan por encima de una vieja ciudad—este sonido está solo y navega sobre un infinito de silencio que es lo fundamental y lo verdadero en Azorín.

¿Cómo entiende Azorín el cine con estas disposiciones de aprehensión? Encontramos, en el librito de Azorín, sorpresas desconcertantes, entre las que no faltan los aciertos, como cuando dice: "Podemos tener (en el cine, gracias al cine) la visión del todo y la visión de la parte. A veces en la parte está lo esencial." Cierto: lo esencial de la estética de Azorín y también de la estética del cine, que dispone de los mejores recursos de expresión para detallar el detalle.

Esta recogida de crónicas no añade nada a la obra de Azorín, de tanta importancia y calidad. Pero es un hecho curioso, en lo humano—un espectador descubre el cine en edad avanzada—; y en lo literario, el último aporte—hasta ahora—de un gran escritor. Los muchos azorinianos agradecerán que se les brinde este breviario cinematográfico del maestro.

F. S.

LOS BUSCADORES DE PREMIOS

En el número de abril de la revista "Alcalá" se inserta un artículo con aquel título firmado por Santiago Riopérez, en el que su autor—insistiendo en un punto de vista que ya habíamos sostenido en INDICE—dice entre otras cosas: "Antes, la reputación literaria se conquistaba a través de esfuerzo, de talento y de una constante voluntad de superación. Había que llorar—como decía Larra—; pero la voz del escritor no rebasaba la superficie de la vida pública si no entrañaba un nuevo mensaje, una nueva inquietud, una forma distinta de ser hombre—pero siempre hombre—. La mayoría de las veces, la fama de un periodista, de un novelista o de un dramaturgo, implicaba una acusada vocación y un indiscutible mérito; podría disentirse de sus maneras de pensar y de sentir, pero, en fin de cuentas, sentían y pensaban. Aquella valía de los que alcanzaban el renombre popular es posible que les acarrease premios, distinciones, homenajes; cristalizaciones, en fin, de una admiración y de un fervor merecidos. El fenómeno curioso de nuestros tiempos es lo contrario. Ahora lo de menos es valer; lo necesario, lo positivamente necesario, es acaparar premios y "áccesits", como copas de fútbol los futbolistas. El escritor que a fuerza de reptar por los lomos del Jurado consigue una distinción honorífica vive satisfecho: ya sabe que deberá agradecerlo en las próximas Navidades. Y, en último término, cuando hace examen de conciencia—y milagrosamente se olvida de sus recomendaciones—se halla con que es poseedor de media docena de premios valiosos, que le acreditan, entre los amigos y entre los tontos, como un gran escritor."

EL ULTIMO LIBRO DE LABRADOR RUIZ

LA HABANA

"Yo no invento nada"

Desde hace tiempo sostengo la tesis según la cual Enrique Labrador Ruiz ha encontrado su exacto camino de narrador desde la publicación de sus "novelines neblinosos" agrupados en "Carne de quimera" (1948). Otros pormenores aducidos contra esta tesis no suscitarían sino confusión. Porque, en realidad, es solamente a partir de estos cuentos cuando Labrador Ruiz enfrenta directamente, sin doblegar su arte literario, la caótica e inmediata atmósfera de su tierra y de sus gentes. Lo anterior—las "novelas gaseiformes" — fué preparación, tanteo, sabio ejercicio experimental. Después de los "novelines" aparece, como lógica secuela, como consecuencia obligada, la novela "La sangre hambrienta" (1950). No podía ser de otro modo. Ya que aplicamos la creación literaria a la captación del contorno que nos rodea, de la atmósfera que nos circunda, esta faena debe enfilar derechamente las opacidades y los claroscuros, lo marchito y lo que está en agraz, lo que emerge en bosquejo y lo que decae en el olvido. Ningún rasgo permite desdeños, so pena de falsos esquematismos. Por eso la diversidad y complejidad de esa novela criolla.

Pero apuntemos de inmediato lo siguiente: este escritor cubano ha logrado evitar los peligros de todas las tentaciones de lo costumbrista, de todas las bastedades de lo típico. Ahí está "La sangre hambrienta" para evidenciar mi afirmación. Ya he asegurado en algún otro artículo que el ejemplo de Labrador Ruiz permite sospechar todos los horizontes que se abren a nuestra narrativa. Horizontes de arte. de arte genuino, no de caducos testimonios, de frágiles espejos sin azogue. Porque en "La sangre hambrienta" elabora los temas criollos, cubiches, con mano segura de creador, que forja, transforma esos materiales primeros, pero no se inclina, sumiso, ante el medio que lo rodea. Trabaja con los materiales nativos, pero con vuelo universal, con ansias de perennidad, con una socarrona sonrisa que delata sus propósitos.

Todo lo apuntado viene de nuevo a cuento y relación con el reciente volumen de "cuentería cubiche" que le place a su autor titular "El gallo en el espejo". Este vocablo "espejo" permite el salto para imprevistas interpretaciones. Es que el arte narrativo de Labrador Ruiz no quiere ser "pasivo" espejo, sino todo lo contrario. El espejo recoge y devuelve la misma imagen ante él situada. Y en este autor el arte consiste en recoger y devolver lo observado en adecuada transfiguración, en estricta elaboración de perfiles, contornos y situaciones. Se me dirá que igual maniobra se verifica en toda labor artística. Exacto, así es. Pero preguntemos: ¿Desde cuándo anda nuestra literatura hispanoamericana acatando lastres pretéritos, falsas orientaciones?, ¿hasta cuándo estará tratando de captar nuestra existencia y nuestros paisajes y conflictos en abierta oposición a una cabal actitud creadora? Se hace necesario que el criollismo, el nativismo americano, abandone esas soluciones resignadas que hasta ahora ha asumido de mero receptáculo ante la realidad de nuestro mundo.

Ya lo dice el autor, y él sabe por qué lo dice: "A quienes, por sobre toda otra consideración, estas espesas estampas dan la medida de un rastreo en nuestro carácter." Tal es la dedicatoria que encabeza el volumen. Ahí encontramos esos diálogos, esos rumores y chismes, ese qué dirán y no dirán que hacen la vida de un pueblo y que llena su atmósfera de murmullos. Si no, ¿qué otra cosa representa el sombrero de Caridad Mejía en el relato "Tu sombrero"? Símbolo de chismorreo y calumnia, pero también amuleto de victorias y eficaz engañabobos utilizado por el alcalde del pueblo, perito en picardías criollas.

Entre cuchicheos pueblerinos vive el secretario judicial que cuenta—con muchas idas y venidas de reproches y malentendidos — los incidentes que aparecen en "Nudo en la madera". El autor anota irónicamente, entre guiños y sonrisas, lo que ocurre con estos personajes que no aparentan mayor importancia. Porque ninguna importancia tiene el hondo drama de Agustín Viera, ni el quejoso vivir recoleto de Caridad Mejía, ni las ilusiones y desengaños de Cósimo Cuétara, con su cerco morado en torno al dedo herido. ¿Y qué tendrá de singular la existencia horizontal de Anastasia, la firme figura esbozada en "La torre y el viento"? ¡Hay tantas como ella! Pues con esta arcilla están moldeados los personajes de Labrador Ruiz, y sus relatos quedan plasmados en esta atmósfera plana, de rutina cotidiana, de grisáceo transcurrir.

La mayoría de los nueve cuentos incluidos en "El gallo en el espejo" tienen como eje argumental las calumnias, chismorreos y maledicencias propias de la vida en un pueblo pequeño. No creo que en nuestras letras se haya presentado la existencia de un pueblecito del modo cabal que lo hace Labrador Ruiz. Nuestros narradores fueron hacia los problemas del agro, hacia la explotación económica del campesino, hacia los conflictos de nuestras clases más esquilmadas. Fuera quedaba el vivir de nuestra pequeña burguesía y, sobre todo, la existencia remansada, monótona, de esos pequeños pueblos. Labrador Ruiz ha internado su "cuentería criolla" por esos vericuetos, y varios de los relatos de "El gallo en el espejo" ofrecen la veracidad de sus aciertos, la calidad de sus observaciones.

He tenido la oportunidad durante los últimos meses de hablar extensamente con Enrique Labrador Ruiz en el viaje que juntos hicimos por varios países de la Europa occidental. En cierta ocasión me decía lo siguiente: "Yo no invento nada; simplemente observo, escucho, apunto lo que veo y lo que oigo." Y no es falsa actitud modesta, porque así tiene que ser la labor del novelista, del narrador. Los cuentos de "El gallo en el espejo" están llenos de sagaces observaciones sobre nuestro vivir insular. En sus páginas encontramos abundantes muestras de la exuberante producción de dicharachos y chistes que el pueblo cubano inventa pródigamente. Ya observé este punto en la composición de "La sangre hambrienta". Y en este último libro, Labrador Ruiz maneja buena cantidad de ese léxico, de esos refranes cubanos, de esa creación viva, burbujeante, que es el habla de nuestras gentes del campo y de la ciudad.

Ese "rastreo en nuestro carácter" que entregan estas "espesas estampas" está efectuado esencialmente sobre el habla popular. A fin de cuentas, el modo más cierto de conquistar personalidad es por el empleo del lenguaje. Los personajes de Labrador Ruiz—trasuntos de nuestro pueblo—lo atestiguan a plenitud. El autor, con su inclinación hacia la forma interrogativa, con su tendencia hacia la divagación y el claroscuro, va tejiendo estas fórmulas y penetrando en la gruesa atmósfera que ampara a estos habitantes de nuestros pequeños pueblos, donde el choteo y la difamación clavan hirientes saetas, producen rebajadores y jocosos comentarios.

Basta por hoy, aunque no todo lo que quería decir acerca de "El gallo en el espejo" ha quedado aquí expresado. Habría alguna vez que intentar una explicación de ese aire desvaído y ausente que poseen tantos personajes de este novelista, ese querer y no querer que asume su conducta, en fin, esa abulia que domina a muchos de sus habitantes de ficción. Estos cuentos, como rastreo de nuestro carácter, acaso nos están diciendo, en la forma oblicua que adopta el arte, el tono y el menester de nuestra existencia nacional y la fisonomía rota o frustrada de nuestro destino. Con seguridad que en las próximas obras que Enrique Labrador Ruiz nos anuncia quedará fijado y determinado este perfil de cubanía que todavía espera su definitiva creación literaria.

SALVADOR BUENO

Discografía

Por DESIDERIO PERNAS y MARIANO MARIN

L. van BEETHOVEN. Sinf. núm. 9 en Re menor, Op. 125.—*Ferrell, Merriman, Peerce, Scott, Coral R. Shaw y Orq. de la N. B. C. Dir.: A. Toscanini.* (Sinf. núm. 1 en Do, Op. 21.)—*R. C. A. 3LB 16001. Gueden, Wagner, Dermota, Weber, Coros y Orq. Filarmónica de Viena. Dir.: E. Kleiber. — Decca LXT2725/6.*

La versión que nos ofrece Toscanini de la Novena pone de manifiesto una vez más la extraordinaria personalidad de este director, sometida siempre a polémica. Polémica en la que nos decidimos a su favor, en este caso. El sentido rítmico, vigor, variedad en el matiz y sobre todo la claridad de su interpretación, hace que aceptemos algunos giros personales. La Orquesta de la N. B. C. y la Coral R. Shaw acreditan de nuevo su prestigio con una versión impecable, a cuya altura no se encuentra, desgraciadamente, el cuarteto vocal, un tanto desigual y sin calidad en algunas voces, como la del tenor J. Peerce.

Más ligada a la tradición beethoveniana se encuentra la interpretación de Kleiber con los Coros y Orquesta de la Filarmónica de Viena y un cuarteto excepcional (muy superior al de la versión R. C. A.), en el que destacan las voces de A. Dermota y L. Weber en sus intervenciones. Esta edición, musicalmente la más completa de cuantas se han realizado, tiene el inconveniente de ocupar dos discos, mientras que Toscanini en el mismo espacio nos ofrece además una buena versión de la Sinfonía número 1, con la consiguiente ventaja económica. Dos magníficas realizaciones bien grabadas, aunque con los diferentes criterios de sonoridad que caracterizan a estas dos marcas.

M. de FALLA. La vida breve.—*V. de los Angeles (soprano), R. Gómez (mezzo-soprano), J. Puigsech (mezzo-soprano), C. Gombau (soprano), A. Turullols (mezzo-soprano), P. Tello (soprano), P. Civil (tenor), E. Payá (barítono), J. Simorra (barítono), F. Cachadiña (barítono), M. Pujol (tenor), A. Cartañá (tenor), Capilla Clásica Polifónica y Orquesta Sinfónica de la Opera de Barcelona. Dir.: E. Halffter.—La Voz de su Amo LALP-141/2.*

Gracias a la iniciativa de La Voz de su Amo, disponemos de la grabación completa de esta ópera, única realizada hasta la fecha.

Destaca en el reparto la prodigiosa Victoria de los Angeles, que vive el papel de Salud con una musicalidad y perfección vocal como sólo ella puede hacerlo. El resto de los intérpretes, tanto vocales como instrumentales, desempeñan bien su cometido, bajo la dirección de Halffter, discípulo del maestro. La grabación, admirable.

La cuarta cara de estos discos está dedicada a una colección de canciones españolas interpretadas por Victoria de los Angeles y el pianista G. Moore, no todas de igual mérito, con la intrusión de una obrita de Respighi, que ha sido sustituída en la edición americana por unas canciones españolas antiguas acompañadas al clavecín, de mayor interés.

CANTO GREGORIANO. Volumen I. *Coros de los Monjes de la Abadía de Saint Pierre de Solesmes. Dir.: Dom. J. Gajard, O. S. B.—Decca LXT 2704/8.*

Es ésta indudablemente la aportación más interesante realizada hasta ahora en España por el disco, tanto por el significado cultural de esta antología del Canto Gregoriano, una de las formas de expresión religiosa más completa, como por la emoción puramente musical que la interpretación de los monjes de Solesmes nos proporciona. Consta la colección antológica realizada por los benedictinos de dos volúmenes, en la actualidad, el primero de los cuales, que comprende cinco discos, acaba de editar la casa Decca.

El criterio musicológico que preside esta edición, reuniendo: Introitos, Graduales, Aleluyas, Comuniones, Ofertorios..., entra a veces en conflicto con la continuidad lógica, para provocar una reacción emocional en el oyente. Sin embargo, contiene esta edición una Misa completa. La interpretación, de una serenidad y belleza excepcionales, está reflejada con fidelidad en una grabación que recoge el ámbito místico de la Abadía.

No es posible establecer comparación alguna entre esta edición, que se anuncia tan completa, con las obras de Canto Gregoriano editadas por otras marcas, pese al interés de las realizaciones.

W. A. MOZART. Concierto núm. 4 en Re mayor, K. 218.—F. MENDELSSOHN. Concierto en Mi menor, Op. 64.—*J. Heifetz (violín) y Real Orq. Filarmónica de Londres. Dir.: Sir T. Beecham.—La Voz de su Amo LALP 140.*

En este concierto se deja llevar Mozart por la tentación del virtuosismo, permitiendo a Heifetz, inspirado y con buen gusto (lo que no siempre se puede decir de él), lucir su técnica y sonido. El acompañamiento es realmente magnífico gracias a Beecham, excelente mozartiano, que lleva la obra con un estilo admirable. En conjunto, una buena versión, bien grabada a pesar de haberse realizado hace cinco años.

El disco está completado, con poca lógica, por una brillante versión del concierto de Mendelssohn, que Heifetz resuelve con la facilidad que puede suponerse.

La casa Belter tiene anunciada la publicación de este mismo concierto de violín de Mozart, actuando Schneider como solista y director, con la ventaja de ir acoplado al Concierto núm. 17 en Sol, K. 453, interpretado sobre un piano de la época por R. Kirkpatrick (HS 30.010).

TANGER. *"Provence"*

La Galería de Arte Provence de Tánger es algo más que una Galería de Arte. Es un centro de promoción artística cuya actividad venimos observando con complacencia.

Al ser inaugurada en enero último, dijo Galería Provence que entre sus fines está:

"Tercero: Dar a conocer en Tánger el joven movimiento pictórico español que presenta hoy batalla en todos los certámenes internacionales (Bienal de Venecia, Trienal de Milán, Festival de São Paulo, Bienales Hispanoamericanas). Un movimiento pictórico que nada tiene que ver con el academicismo trasnochado y mal digerido de algunas glorias provincianas. Los centros pictóricos españoles más destacados (conste que decimos centro) son: la Escuela Madrileña, en la que se nota la sana influencia de Goya y Solana; la Escuela Catalana, con algunos nombres de prestigio internacional, que apadrina la figura de Joan Miró, y por último algunos núcleos provincianos, entre los que se destaca el Grupo Indaliano de Almería, "descubierto" por el insigne Eugenio d'Ors."

GOETHE Y NUESTRO TIEMPO

Por

JULIAN IZQUIERDO

En el gran libro de Carlos Jaspers *Balance y perspectiva*, editado por la «Revista de Occidente», se recogen dos ensayos magníficos del filósofo sobre Goethe, que encierran un doble interés: el del punto de vista con que una de las más profundas mentalidades filosóficas de hoy enfoca a Goethe y el de la visión que el existencialista alemán obtiene del gran poeta. Más que lo que sea Goethe, pregunta cuál puede ser su valor para el hombre actual.

Por su complejidad y su riqueza espiritual—como dice Jaspers—, Goethe parece infinito. Pero agrega que el mundo de Goethe no es nuestro mundo. Aspira el filósofo alemán a «apropiarse el mundo de Goethe, traduciendo su verdad a nuestro propio mundo». ¿Qué enseña todavía el gran poeta a los hombres actuales? Nos enseña «a ser reales», «nos ayuda a volver a la reflexión», «a ponernos a distancia de nosotros mismos». «Aprendemos a ver más claro lo que es, a ser más abiertos para los hombres y las cosas.» Pero—seguimos a Jaspers—como todo hombre es imperfecto, «ningún hombre es el camino o muestra el camino». Buen ataque a la beatería goethiana.

Aquí tenemos el lado negativo de Goethe: su repulsión hacia el microscopio y el telescopio era todo un símbolo. Así se comprende que se cerrase para el mundo que se aproximaba, en el cual sólo vió desgracias, sin comprender que en él estaba el fundamento del ser del hombre.

Goethe dijo que el hombre no necesita ni debe reconocer como verdad lo que va contra sus condiciones de existencia. Pero entonces la ciencia y la técnica modernas, vitales condiciones para la humanidad actual, son por lo mismo sus verdades fundamentales, a las cuales él obturó su espíritu, y de ahí su limitación y su insuficiencia para nosotros. Agudamente sostiene Jaspers que Goethe carece de pathos en amor y en todo y que cuando «una circunstancia de la vida le resulta demasiado fuerte, se aleja de ella poetizándola».

«En medio de sus cambios profundos conserva la fidelidad del recuerdo...» Renuncia a lo imposible y se refugia en la soledad. Goethe es inagotable. «Dirigido por la reflexión», busca «incansablemente la claridad de la conciencia», lo cual significa ser filósofo. Según Jaspers, Goethe es filósofo en sumo grado. Yo creo discutible esta tesis. Sin duda, Goethe fué filósofo porque aspiró a obtener mediante la razón verdades fundamentales sobre el hombre y el universo. Pero no logró un pensamiento sistemático ni una visión original del cosmos. Fué más poeta que filósofo. Como tal filósofo incidió en fundamentales contradicciones y concedió a lo demoníaco demasiado valor. No es cierto que su actitud total filosófica se orientase hacia la contemplación, pues también estuvo orientada esencialmente hacia la acción. Afirma Jaspers que Goethe estaba constantemente metido en la vida, en la que no se encerraba, pero en la que se afirmaba. ¿Metido en la vida quien rehuyó muchas de sus experiencias más cardinales? Yo creo que Goethe soslayó muchas veces el zambullirse «en las aguas mesmas de la vida», para decirlo con frase de Santa Teresa. Lo cual ha visto con claridad Ortega.

Goethe, según Jaspers, fué, en gran medida, dueño de sus pensamientos; y no se aferró a ninguna idea fija, sino que se confiaba a su mirada original y se entregaba libremente a la contradicción consigo mismo. ¿A qué contradicción alude el filósofo? ¿A la existente entre la razón y el sentimiento, a la existente entre sus propios sentimientos, a la de su conducta o a la que se produjo entre sus ideas? Aunque Goethe incidió en todas ellas, no penetra gran cosa Jaspers en este capital problema de la humanidad de Goethe. Simmel ha ahondado mucho más en esta cuestión dificilísima.

Sostiene Jaspers que la limitación de Goethe consiste en que rechaza aquello que no quiere dejar prevalecer en sí mismo, porque «dificultaría el pleno desarrollo de sus posibilidades». De ahí que rechace lo que no le es propio: la ciencia natural moderna, «el mal radical de Kant», lo que él llamaba trascender y lo que denominaba enfermo. Para Jaspers, el culto a Goethe ha pasado y nosotros tenemos que hacer lo que él no hizo: arrojar la mirada a los abismos.

Cierto que resulta imposible abarcar a Goethe con una mirada, por ser una figura que no se deja apresar. Jaspers lo considera como el hombre más rico espiritualmente de la Edad Moderna. Encuentra en él una escisión de vida y reflexión, de inmediatez y mediatez, de afirmación y negación, de impulso y de dominio propio. Sostiene Jaspers que la vida de Goethe es el proceso evolutivo en que aparecen todas las contraposiciones, todas las polaridades y contradicciones, pero en el cual también son reducidas a unidad. La riqueza de Goethe significa que es el hombre en quien la tensión de las contraposiciones llega al extremo. Goethe «no quiere desaprovechar nada y sin embargo se limita. Quiere dar margen y espacio a todo y sin embargo renuncia... A fuerza de contraposiciones, y partiendo de ellas, se eleva y potencia».

«La unidad de los contrarios no se consuma nunca. Siempre tiene que seguir más allá.»

En Goethe, ¿las contradicciones son reducidas a unidad o, por el contrario, no se consuma nunca la unidad de los contrarios? Si es lo primero no puede nunca acontecer lo segundo. O llega o no llega Goethe a la armonía de las contraposiciones. Cuando se limita, no logra esa unidad, porque entonces ha destruído uno de los impulsos: el de no querer desaprovechar nada. Cuando renuncia, tampoco obtiene la unidad, pues ha vencido el impulso que anhelaba dar margen a todo. Cuando conquista la disciplina y el orden, tampoco logra la unidad, porque entonces ha dominado el impulso y la tempestad.

En ocasiones, Goethe logró vencer o destruir uno de los términos del combate, lo cual no significa conquistar la unidad de los opuestos. La unidad consiste en la armonía de los contrarios y ella implica que éstos se conservan sin desaparecer. En general, Goethe lleva las contraposiciones al máximo, precisamente porque no logra resolverlas sino en contadas ocasiones. Desde luego, en el terreno de las ideas Goethe no resuelve sus contradicciones múltiples. Veamos un ejemplo sobre la poesía. En las *Conversaciones con Goethe*, de Eckermann, dice el primero al segundo: «La realidad debe suministrar los motivos, la materia a expresar, el núcleo de la obra; la tarea del poeta es construir con todo ello un conjunto bellamente animado.»

Refiriéndose a los poetas, se afirma que mientras se limitan a expresar sus propias impresiones subjetivas no merecen tal nombre; sólo es verdaderamente poeta el que ha sabido adueñarse del mundo y expresarlo.

Después, Goethe pregunta: «Lo real por sí mismo ¿qué valor tiene? Sentimos placer cuando se lo representa con verdad, y hasta puede darnos un conocimiento de ciertas cosas. Pero el provecho efectivo para la parte más elevada de nuestra naturaleza está en lo ideal que afluye del corazón del poeta. Pues ¿para qué iban a servir los poetas si no hiciesen otra cosa que repetir la historia de los historiadores? El poeta tiene que ir más allá y producir, si es posible, algo más elevado y mejor. En los personajes de Sófocles alienta algo del alma elevada del gran poeta.» Más adelante dice que quien quiera hacer algo grande tiene que elevarse a un nivel tal que sea capaz, como los griegos, de elevar la naturaleza real inferior a la altura de su espíritu y convertir en realidad lo que en la naturaleza, por debilidad interna o por impedimentos exteriores, se ha quedado en mera intención.

¿Es que el filósofo no aspira también a adueñarse del mundo y expresarlo?

La diferencia entre ambos radica en que en el filósofo recae el acento sobre ese adueñarse del mundo y en el poeta en el expresar el adueñarse mismo. O de otra manera más clara: en el filósofo lo cardinal es la idea que se forje del mundo, mientras que en el poeta lo fundamental es su sentimiento del mundo. Que no merezca el nombre de poeta quien se limita a expresar sus propias emociones o impresiones subjetivas, me parece dudoso, pues ¿qué hace entonces el poeta lírico sino revelar su propio sentimiento del mundo?

Las anteriores ideas sobre el adueñarse del mundo y su expresión y sobre las impresiones subjetivas, sin duda muy hondas, contradicen lo que Goethe afirma sobre el valor estético de lo real y, sobre todo, cuando sostiene que el provecho efectivo para la parte más elevada de nuestra naturaleza está en lo ideal que afluye del corazón del poeta; que la misión de los poetas no es repetir la historia de los historiadores, y cuando habla de elevar la naturaleza real inferior a la altura del espíritu. ¿Dónde radica el centro de gravedad de la obra poética, en la realidad o en el espíritu del poeta? ¿O radica en una armonía entre ambos? Si radica en la realidad, el poeta será un espejo del mundo. Si radica en el espíritu del artista, lo que valga poétic[amente] será el aliento personal, el sello su[b]jetivo, la vitalidad ideal de la obra. Y[o] creo lo último. Pienso que la realidad com[...] tal no tiene apenas valor en la obra poét[i]ca. La verdad, en poesía, brota del manan[]tial del autor y no de la mayor o men[or] coincidencia con el mundo exterior, aunqu[e] a veces los grandes poetas al expresar [su] visión coincidan con la realidad exterior.

En estas ideas Goethe precisa y ahond[a] genialmente, a pesar de las contradiccione[s] apuntadas.

Lo que indaga Jaspers en Goethe no so[n], pues, resultados ni saberes, sino la actitu[d] con que se enfrenta con las cosas, o se[a] su manera de mirar el cosmos. Goethe [...] contempla todo amorosamente, en su pu[]reza. Como filósofo, el gran poeta alemá[n] ve el hombre y el mal a una luz peculia[r]. No encierra sus ideas en un sistema. Tien[e] predilección por los sistemas que resuelve[n] las contradicciones y buscan la armonía. Para Goethe es una verdad la unidad d[e] naturaleza y espíritu, de naturaleza y arte, de necesidad y libertad, de teoría y prác[]tica; y tiene por falsa la separación entr[e] estos términos. Según Jaspers, su pensa[]miento gira en torno de la gran ordenación en la cual todo tiene sentido y derecho, [...] aun lo reprobable es considerado como [...] aspecto negativo de la totalidad buena. Porque Goethe ve la realidad en la unida[d] de los contrarios, no quiere pensar siste[]máticamente por principios, ni partidística[]mente, ni moralmente, sino partiendo d[e] aquello presente en cada momento. Par[a] la vida de Goethe—pienso yo—la contra[]dicción encerraba un gran valor: no sól[o] vivía las contradicciones, sino que vivía d[e] contradicciones. Y, sin embargo, como h[a] visto bien Jaspers, aspiraba intelectual [y] sentimentalmente a resolverlas, cuando mu[]chas veces son una prueba de gran vitalida[d] y riqueza del espíritu.

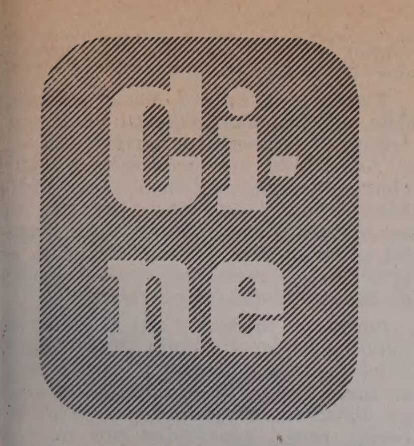
En el mundo actual, en el que predomi[]nan el espanto ante la violencia, la angus[]tia, la burocratización, las masas atomiza[]das, según Jaspers, hay que reconquista[r] para el hombre como individuo su inde[]pendencia interior, y para esta tarea puede ayudar Goethe. He aquí un esencial punto de contacto entre el humanismo de Jaspers y el de Goethe que nos era necesario sub[]rayar.

EXITOS LITERARIOS

Una estadística francesa de tiradas de libros acusa el hecho de que Don Camilo, *el libro de Guareschi, alcanza los 800.000 ejemplares. Sartre viene muy lejos con 105.000 ejemplares, logrados por su* El Existencialismo es un Humanismo.

Thierry Maulnier, comentando estas cifras en Le Figaro, *dice: "He aquí un doble misterio: ninguno de nosotros—*nosotros, *quiero decir, los que nos jactamos de pertenecer, como productores y consumidores, al mundo literario—ha leído* Don Camilo, *que a nuestro parecer sólo dejó un surco pasajero en el cine, siendo inadvertido su paso por el territorio de las letras; por el contrario, todos hemos leído a Jean-Paul Sartre, claro está. Un libro que "nadie ha leído" tuvo 800.000 compradores en Francia; un escritor que ocupó el centro de la vida literaria desde hace diez años, que ha sido traducido a todos los idiomas, que ha sido la figura más impresionante del pensamiento francés en esta postguerra, no se ha difundido más que en Saint-Germain-des-Prés, en sus dependencias de Auteuil Passy y en sus sucursales de provincias."*

Consecuencia: no es el talento el medio de alcanzar al público. Ya es bastante satisfactorio que no sea necesariamente un obstáculo. Con talento o sin él, ya sea porque el escritor es vulgar y malo, ya sea porque es bueno, lo indispensable es que acierte con responder a la pregunta que miles de hombres se formulan.



EL CINEMA DESCUBRE UN MUNDO NUEVO

Por MANUEL VILLEGAS LOPEZ

Fragmento del capítulo "Valores de la forma cinematográfica", del libro CINEMA. Técnica y estética del arte nuevo, *que acaba de publicar Editorial Dossat, de Madrid.*

La visión de un mundo nuevo por a plástica en movimiento: esto es la oma de vistas. La creación de un nundo nuevo en el tiempo, con su itmo: el montaje. Es decir, la reveación — vista y creada — de un orbe nédito, diferente al de cualquier arte. El cinema es un arte del tiempo en ormas del espacio", repite nuestra lefinición. Repite para asegurar que a amplitud de la expresión, la capacidad de selección estética de la orma cinematográfica, es enorme. Y u aparición y sucesiva creación, a partir de 1895, uno de los grandes nechos de nuestra civilización. Jean Epstein lo ha señalado muy bien en *El cinema del diablo*. Si el microscopio y el telescopio, por ejemplo, cambiaron la concepción del mundo y las deas de los hombres, desde el arte a a filosofía, el cinema está cambiando ambién el mundo, desde las artes a a filosofía. No sólo como medio de eproducción—es decir, como instrumento científico de investigación—, ino como forma de arte. El cinema omo arte, he aquí uno de los granles hechos de nuestro tiempo.

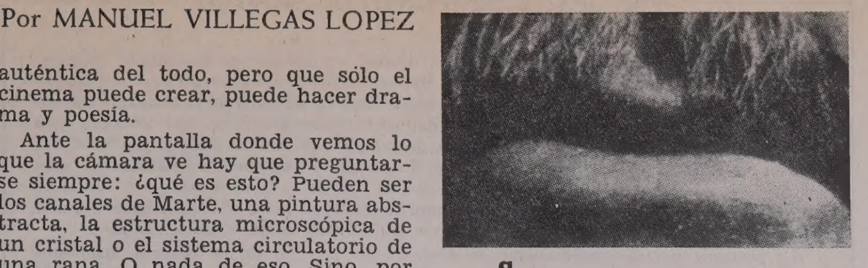
La pupila del cine es mágica porque aisla, desconecta los hechos, las osas y los hombres del mundo en ue están y del conjunto mismo a que ertenecen. Aislar es suprimir la toalidad que explica, y la ausencia de xplicación es lo mágico, lo maravioso. La cámara, la composición plástica dinámica de la pantalla, sitúa los bjetos de cada vista en otro univero diferente. Nuestra realidad pasa a er otra realidad, que no es ya la uestra. Y no es la nuestra porque nuchas veces ni siquiera la vemos, ni a sabemos. Es una realidad irreal ara el hombre, no para el cine. La oca del actor Orson Welles, interretando Kane en *El ciudadano* (*Citien Kane*, 1941), tomada en un superlano—doce metros en la pantalla—, obra una realidad inédita, es el anásis visual de una boca humana (*a*). ero hay otra boca que, para la cáara, en el encuadre de la pantalla, ene el mismo valor que ésta: la boca e una araña (*b*). Es también un suerplano, es también una boca de oce metros en cine. La ignoramos, ero existe, y el cine nos la revela. n otra realidad. Pero si en la pelícu, por el montaje, ponemos una toma unto a la otra, la semejanza de la oca humana y la de la araña es un echo verdaderamente impresionante, ealmente insospechado: nuevo. Es mbién un concepto inédito: la semeanza entre la boca del hombre de resa y del animal de presa. No es mbolismo fácil. Es una realidad auténtica del todo, pero que sólo el cinema puede crear, puede hacer drama y poesía.

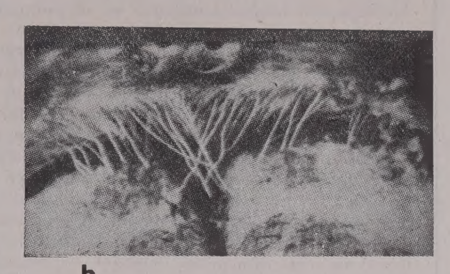
Ante la pantalla donde vemos lo que la cámara ve hay que preguntarse siempre: ¿qué es esto? Pueden ser los canales de Marte, una pintura abstracta, la estructura microscópica de un cristal o el sistema circulatorio de una rana. O nada de eso. Sino, por ejemplo (*c*), un hongo microscópico aislado por el Dr. Comandon y su ayudante el Dr. Fontbrune en la tierra del Instituto Pasteur, de Garches, y recogido en el film *Los hongos devoradores* (*Les champignons predateurs*, 1945). El hongo vive en el laboratorio en un cultivo de gelatina y quakers. Pero en el suelo, ¿de qué vive? El cine, como instrumento científico, revela el misterio. El hongo se ramifica, extiende su tejido como una red y en uno de sus tentáculos, hace una especie de lazo, de dogal. Entonces pasa un gusano por ese nudo, que se cierra, lo estrangula lentamente y el hongo lo digiere. Véase arriba el gusano prisionero del hongo. El animal devorado por el vegetal. Drama tremendo, cuyos protagonistas se miden por unos micrones—milésimas de milímetro—y que viven más de cuatrocientos en un centímetro cúbico de tierra. Un orbe invisible lucha y se devora en la tierra del jardín, donde cultivamos nuestras rosas.

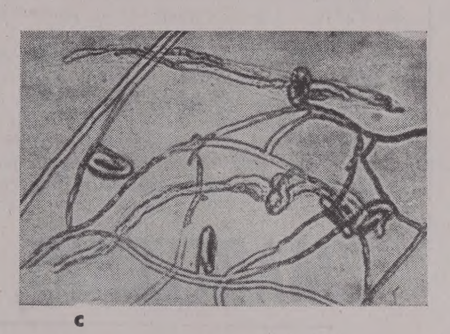
¿Y eso que ve el ojo mágico de la cámara? (*d*). Eso es también la tierra, pero no la de un jardín, con sus minúsculos monstruos devoradores, sino nuestro planeta desde cien mil metros de altura. El espacio negro en torno, unas nubes que cubren medio continente con su sombra; debajo, la tierra rugosa, y nosotros en ella. ¡Humildad, señores, humildad! Debajo de esas nubes luchamos, nos matamos, nos devoramos, odiamos, amamos, somos felices o desgraciados...

He ahí dos tomas de vistas. El hongo microscópico, que caza y devora gusanos microscópicos, y la Tierra desde cien kilómetros. El artista cinematográfico puede ir de uno a otro, pasar de un salto de un infinito a otro. Y crear desde una emoción estética hasta un concepto filosófico. Es la lucha a muerte, la guerra sin cuartel de un extremo a otro del mundo como expresión de la bestialidad. La bestialidad a la que el hombre quiere escapar—hace siglos—y siempre cae en ella. Y todo es uno. El monismo universal, la visión del mundo desde sus dos extremos. Es lo que pueden decir—y mucho más—esas dos vistas, puesta una junto a la otra por el montaje. Es decir, esos dos hechos desconocidos hasta ahora convertidos en forma cinematográfica, forma del arte nuevo.

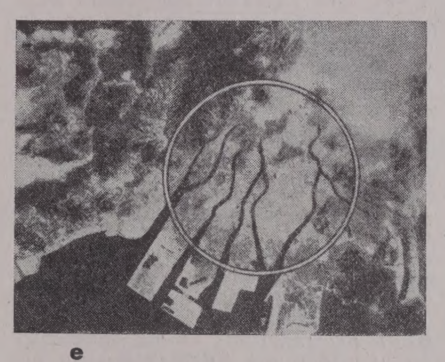
¿Un trozo de acero visto al microscopio, por ejemplo? (*e*). No. Es la vista aérea de Hiroshima después del bombardeo con la bomba atómica; el círculo señala el radio de acción de la misma. Cien mil personas desaparecieron en unos segundos y, durante cinco años más, muchas otras murieron de leucemia. Y eso (*f*) no es el bombardeo mismo ni otra vista aérea. Son moléculas, la ultramicrografía de las mléculas—obtenida por el doctor Wyckoff, en Estados Unidos—, cuyos átomos, al explotar, redujeron aquella ciudad a un campo raso. Una vista junto a otra, en yuxtaposición lógica de esos puntos extremos, son toda una expresión estética. Son la muerte.

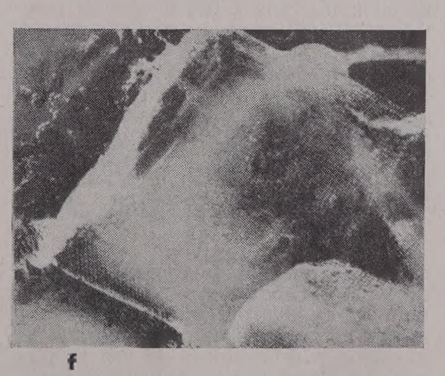

a


b


c


d


e


f

Nuestros mitos están cambiando. La muerte no puede ser ya un fantasma antropomorfo, el clásico esqueleto, con su blanco sudario y su guadaña al hombro para segar vidas. ¡Segar vidas con una guadaña en la época de las ametralladoras pesadas, de los bombardeos concentrados y de la bomba atómica! Es completamente anacrónico. Nuestra muerte se ha mecanizado, es científica, inhumana, sin forma o, mejor, poliforma. Y mucho más eficaz, mucho más terrible que el viejo fantasma ingenuo de los terrores medievales. La muerte es todo lo que hay—¡y qué inmenso terror indescriptible hay!—entre esas dos vistas de la ciudad destruída y las moléculas que la destruyeron en la explosión de sus átomos invisibles. El mundo es otro, muy otro. Y el cinema ve con la cámara ese mundo nuevo, y con el montaje lo vuelve a crear como obra de arte. Lo que es darle una forma estética también nueva.

Ahora bien, sobre estos dos grandes componentes de la forma cinematográfica—toma de vistas y montaje—hay leyes y resultantes diferentes y superiores, propios de cada obra. "Puede intentarse formular el problema de la teoría de la forma aproximadamente así: Hay complejos en los cuales lo que sucede en el todo no resulta de cómo son entre sí y cómo entre sí se combinan las partes singulares, sino al contrario, en casos por excelencia, lo que en una parte de este todo ocurre está condicionado por las leyes internas de la estructura de conjunto" (Max Werheimer). Esto es, la forma como organismo vivo, con su estructura propia y resultados artísticos en cierto modo diferentes a sus componentes y a su manera de integrarse, aunque basándose en ellos. El alcance y último efecto de una forma artística es siempre un imponderable y una incógnita. Por eso mismo, porque la forma final tiene unas leyes propias de ser vivo, de ser creado, que no pueden anticiparse. Todo un ancho campo se abre en mil perspectivas para el investigador y para el artista: el resultado y el alcance finales, genuinos, de su obra, según su forma.

Cada día vemos en los cines un pequeño experimento sobre esta teoría de la forma cinematográfica: el trailer, ese breve film de anuncio, hecho con trozos de la película que se va a estrenar. No se trata de anticipar, ni de dejar siquiera vislumbrar el asunto del film anunciado. Al contrario, pretende ocultarlo, desorientar al espectador para despertar su interés. El trailer no tiene asunto ni tema, es el alcaloide del interés puro. Y para ello se combinan escenas atractivas de la película, mezcladas en desorden, un poco al azar, en busca de un deliberado despiste del espectador. Y si un trailer está bien hecho, es una pequeña obra maestra. Y una cumbre de sugestión.

Una calle de viejas casas concorvadas, en la niebla del amanecer, por donde marcha un hombre solo, pensativo, perdido; un baile de máscaras abigarrado, coruscante, centelleante de luces que se quiebran, estruendoso de risas, música y taponazos de champaña; el otro estruendo de un avión que se estrella en la planicie africana, haciendo huir las fieras a través de la "brusa" solitaria; un hombre que dispara un revólver contra una mujer aterrada; esa mujer bella, casi irreal, que envuelve al hombre en su pasión y en sus besos; el gran navío que parte, dejando a lo lejos la alta ciudad desconocida... ¡Qué aguda atracción brota de esas escenas inconexas, de esas hermosas imágenes fugaces! ¡Cuánta fantasía queda entre ellas y qué mundo extraordinario dejan entrever, adivinar, soñar! Un buen trailer tiene la sugestión de un poema de Rimbaud. Lo mismo podrían combinarse esos trozos de film de otro modo, y sugerir otro mundo diferente, otro de esos mundos increados, y por eso maravillosos, que inventa nuestra imaginación en cada trailer. Y cada escena tendría otro valor: teoría de la forma. Luego, la película que anuncian suele ser de una mediocridad, vulgaridad, chatura aplastantes, descorazonadoras. La vida más prosaica suele correr bajo las más bellas y poéticas apariencias.

Pero la experiencia está hecha, la demostración del valor de la forma cinematográfica está ahí: en la pantalla de cualquier cine. Porque el trailer es la forma pura, sin asunto, y si en un film, tantas veces mediocre, aislamos lo que hoy suele tener de pobre y vulgar—el asunto, el tema—, tendremos, por el contrario, casi siempre un maravilloso desfile de imágenes vivas—de plástica que se mueve—y del más hermoso ritmo, casi musical, de estas imágenes que transcurren. Contra una pobreza de temas, en general, el cine ha logrado una altísima belleza de su forma. Porque en esa dirección se han centrado todos sus esfuerzos en sus cincuenta primeros años de existencia, y sólo poco a poco se "descubre" el tema cinematográfico.

NOTAS

— En el pasado mes de marzo cumplió diez años el Cine Club de Oporto. Ningún buen aficionado español desconoce la eficaz y continuada trayectoria de esta institución, que a través de dificultades parejas a las que impiden en nuestro país la exhibición de films no comerciales ha conseguido mantener un alto nivel artístico no sólo en sus proyecciones, sino en la publicación de su cuidada colección de ensayos. Peppino y Violeta. Crónica de un amor, Umberto D, La señorita Julia *son títulos que avalan su inteligente dirección.*

— El Círculo Artístico de Tortosa, en sus XIII y XIV sesiones cinematográficas, ha presentado el Otelo *de Orson Welles y algunos films de dibujos de Norman McLaren, cedidos por el Instituto Británico de Madrid. "Me esfuerzo—ha dicho su autor—por conservar entre mi película y yo la misma íntima relación que existe entre el pintor y su lienzo." Precedió a ambos programas una inteligente glosa del señor Jordi Guay.*

SALAMANCA

Primeras conversaciones cinematográficas nacionales

Hemos de alegrarnos de que lo que comenzó siendo una voz solitaria en nuestras páginas haya cuajado en unánime coro. Nos referimos a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, a cuyo *Llamamiento* hicimos eco en nuestro número 78. Comenzarán a celebrarse en Salamanca, dentro de la Universidad, con asistencia numerosa y responsable. En el Boletín núm. 2 recogen los organizadores una *Carta de Antonio del Amo* y anticipan algunas de las ponencias:

Situación actual del cine español, de carácter informativo y que servirá de punto de partida.

Los problemas económicos del cine español (Mercados interno y exterior. La protección oficial. Los créditos. Los permisos de importanción. El doblaje, etc.)

Nuestros intelectuales ante el cine (Posición de los hombres de estudio y su aportación al cine nacional, relación entre la Universidad y el cine, etcétera).

El carácter de un cine español (Cualidades y características de este cine que queremos llamar español en el concierto de las demás cinematografías. Su esencia, su distinción, sus formas peculiares, su estilo, etc.)

El cine documental (Creación de documentales españoles, sus cualidades. El cine educativo, el cine experimental, el cine científico, etc.)

Formación y ejercicio profesional (Quiénes pueden hacer cine en España. Formas de acceso al cine español, el I.I.E.C., problemas de los jóvenes con vocación y cualidades cinematográficas, etc.)

Extensión cinematográfica (Formación cinematográfica del público. Revistas, literatura cinematográfica, cine-clubs, aulas de cultura cinematográfica, creación de cinematecas, etc.)

Necesidad de la crítica (La actual crítica cinematográfica en España, sus problemas, su responsabilidad, etc.)

Obstáculos a un cine español (Colonialismo cinematográfico, diversos tipos de censura, los derechos del creador cinematográfico, etc.)

Se someterán, además, al juicio público otros estudios de interés:

El actor de cine en España, por don Fernando Fernán Gómez.

El cine español ante Hispanoamérica, por don Manuel Villegas López.

El actual derecho cinematográfico español, por don Fernando Vizcaíno Casas.

El cine ante nuestros centros de enseñanza, por don Adolfo Núñez, profesor de la Universidad de Salamanca.

A Luis García Berlanga se le ha invitado a ofrecer una proyección "simbólica y honorífica" de *¡Bien venido, Mr. Marshall!*, y presidirán las ponencias dichas los señores don Juan Antonio Bardem, director de cine; don José María García Escudero, ex director general de Cinematografía y Teatro; don Paulino Garagorri, escritor y profesor de la Universidad Central; don Eduardo Ducay, crítico y realizador cinematográfico; don Gonzalo Menéndez Pidal, catedrático y profesor del I.I.E.C.; don Juan García Atienza, alumno del I.I.E.C.; don Manuel Rabanal Taylor, jefe nacional de los Cine-Clubs del S.E.U.; don José María Pérez Lozano, crítico, y don Marcelo Arroita-Jáuregui, director de la revista "Alcalá".

Dicen también en su Boletín los organizadores: "El cine español ha empezado a preocupar como problema nacional a los hombres más responsables. ¡Por fin! Ese "cine español" que ha sido tratado, quizá por vez primera, de una forma seria y documentada, en los escritos de García Escudero, recientemente editados por nuestro Cine-Club. La puesta en marcha hacia un planteamiento eficaz y constructivo es ya una realidad. Ahí está el Llamamiento, puerta de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, y ahí está, sobre todo, la respuesta esperanzadora de lo más representativo y sano de la nación. Y respaldando este clima saludable, estas autorizadas opiniones colectivas—que nacerán de la sinceridad, sin intereses creados, precisamente desde la Universidad de Salamanca—y a la vez dándole categoría y patrocinándolas, la autoridad y el apoyo oficial de las jerarquías nacionales relacionadas con estos afanes: el Sr. Director General de Cinematografía, el Sr. Director General de Enseñanza Universitaria, el Jefe Nacional del Sindicato del Espectáculo, el Jefe Nacional del S.E.U., etc., que van a hacer posible este primer diálogo para la reconstrucción definitiva de nuestro cine."

En un salón de la Universidad se exhibirá a la vez, durante los días que duren las Conversaciones, una *Exposición Bibliográfica de Cine*. En lugar relevante, en medio de esas publicaciones, es indudable que figurará nuestra Revista y los cuatro números de OBJETIVO editados bajo nuestros auspicios, a los cuales se debe en buena parte la creación del clima que ha consentido y facilitado estas Conversaciones, hace sólo tres años, imposibles de imaginar. En un momento en que todo era adverso y ruin en torno a un cine como el que se postula, INDICE puso al servicio de esa idea noble sus páginas y su esfuerzo, consciente de que era un esfuerzo no rentable—por el contrario, arriesgado—, pero noble. Y luego siguió acentuando la tarea en OBJETIVO. Por esto tiene para nosotros tan particular significación el intento de Salamanca, y por eso nos sentimos tan satisfechos y solidarios de él.

Nuestros lectores conocerán en el número próximo el resultado de las cuestiones debatidas, por boca de algunos de sus protagonistas principales, ya con anterioridad colaboradores nuestros y promotores de esa misma reunión. Entre tanto publicamos aparte, en otro lugar de las presentes páginas—Sección "Letra y Espíritu"—, una *Diatriba* de Eusebio García Luengo, que no compartimos en sus razonamientos secundarios, pero que contribuirá a provocar acerca del tema saludables reflexiones. Es una manera más, nos parece, de contribuir con honradez a la consecución de un cine digno y responsable—intelectualmente válido—, no sólo español, sino extranjero. Un cine-arte, verdaderamente expresión del espíritu serio, sólido y no advenedizo o vano del hombre.

UNA PELICULA ESPAÑOLA DE EXITO

Por JESUS FERNANDEZ SANTOS



MARCELINO, pan y vino» se divide en dos partes netamente diferenciadas: la que pudiéramos llamar realista y la sobrenatural. La mejor es la primera. La vida de Marcelino en el convento, rodeado de esa comunidad de frailes bondadosos, tiene gracia y está narrada con sentido cinematográfico. Se nos dirá que esos frailes y ese niño no existen ni pueden existir nunca, pero ya de antemano estamos advertidos de que se trata de un cuento. Un cuento que recuerda mucho a Blanca Nieves y los siete enanitos. Basta con sustituir a su protagonista por ese niño tan simpático y buen actor llamado Pablito y al Hada Mala por un alcalde malo y anticlerical.

La segunda parte, sin embargo, se despega del sentido de la historia, haciendo marchar el relato por otros derroteros. Una película inteligentemente concebida hubiera concluído el milagro en el momento en que la mano del Cristo recoge el pan por primera vez. Todo lo que sigue, incluída la muerte del niño y el deseo de ver a su madre, peca de ñoño, de sermón dirigido a las madres más que a los niños. El diálogo se vuelve entonces artificioso y facilón, y recuerda (salvando las distancias, naturalmente) al Cristo de Don Camilo, aunque nos lo haga más llevadera la interpretación feliz y natural del pequeño actor, que redime a nuestro cine de toda una tradición de niños amanerados. El constituye en sí el mayor acierto de la película, junto con los exteriores escogidos con indudable acierto. El resto de la interpretación, a tono con sus personajes, un poco teatral (Vico), un poco monótona (Rivelles). El mejor, Juan José Menéndez, quizás porque le haya tocado en suerte el papel más agradecido. En general, la comunidad se resiente de un exceso de barbas. La fotografía, buena, así como la realización, que mantiene una altura no habitual en nuestro cine.

Sorozábal ha compuesto una música anticinematográfica y que en sus momentos descriptivos denota demasiado su procedencia zarzuelera. La canción de Marcelino es cursi.

Si el cine consistiera en pura forma, «Marcelino» sería una gran película, pero desgraciadamente lo que en ella se nos cuenta sólo puede interesar a una determinada clase de personas: la que llena el cine Coliseum todas las semanas y la que seguirá llenando otros cines durante muchos meses. Y quedan por decir una palabra sobre el cuento: En una nota de entrada se nos dice que es una historia para que las madres cuenten a sus hijos. Yo creo que es un cuento para las madres (para determinadas madres), pero nunca para los niños.

"MARCELINO, PAN Y VINO"

"LA LIBELULA" y "EL BARATILLO"

SEVILLA

Un cenáculo poético en un almacén de chatarra

En este primer comentario sobre el panorama intelectual de Sevilla voy a poner de relieve dos esfuerzos nobles que hasta ahora están dando resultado en el campo del teatro y de la poesía; cerraré el artículo con una breve ojeada sobre la pintura, representada en esta época del año por la Exposición de Primavera que organiza el Ateneo en uno de los palacios del Porque de María Luisa.

Comencemos por el teatro.

Hace un año, aproximadamente, que comenzó a publicarse una pequeña revista, distribuída gratuitamente y con carácter restringido, que escribía y editaba un grupo de aficionados al cine y al teatro, todos universitarios pertenecientes al S. E. U. La revista, llamada Libélula, ha terminado por crear un Teatro de Cámara y unas sesiones de Teatro Leído que están dando a conocer al público sevillano algunas obras que de otra forma hubieran resultado poco menos que inaccesibles. Las piezas que se escenifican son representadas en el magnífico Teatro Municipal Lope de Vega; entre las ya ofrecidas destacan La hermosa gente, *de Saroyan, y* La guerra de Troya no ocurrirá, *de Jean Giradoux, esta última puesta en escena por primera vez en España. En las sesiones de Teatro Leído, celebradas en el Aula Máxima de la Universidad Hispalense, se han dado a conocer* Días sin fin, *de Eugene O'Neill, una Antología de García Lorca y varias obras de Casona, de Priestley... Por todo esto no puede negarse nuestro entusiasmo hacia los organizadores, Bernardo V. Carande y M. Barasona, y hacia los actores, en su mayoría locutores de las emisoras sevillanas y algunos estudiantes, correctos en la interpretación.*

Una reunión poética, castiza y original, viene celebrándose con regularidad desde la primavera del año pasado, es decir, hace poco más o menos un año. La reunión se llama "Las noches del Baratillo", y para que nos explique al detalle sus pormenores nos hemos entrevistado con el organiz dor: Florencio Quintero.

Florencio Quintero es un andal fino, nervioso y cenceño. Su charla c ceante es animada; le gusta el vino y, sobre todo, escribe versos. Nuest charla se desarrolla en el almacén hierros viejos que posee en uno los barrios más populares de la cap tal. Aquí mismo, en este almacén, celebran las reuniones, y ésa es un de sus notas más originales.

Porque es menester que el lector imagine un local amplio, destartala y viejo, de techo alto y oscuro, c el suelo terrizo y grandes monton de chatarra, maquinaria vieja y t berías rotas, esparcidas por aquí allá. Locales como éstos hay en tod las ciudades del mundo entero y nadie llaman la atención.

Pero los sábados, al atardecer, efectúa una pequeña transformació en el almacén: en el centro se apa tan los trastos, se barre un poco suelo y se colocan en círculo unas s llas bastas de enea, unas cuaren a lo sumo, donde se sientan los i vitados. También sobre las montañ de hierros rotos que rodean el círcul se colocan algunas pinturas de artis tas simpatizantes del grupo.

Hoy no es noche de recital y el al macén parece aún más sombrío y vie jo que nunca, pero lo anima el cece de la charla de Quintero, que me ex plica:

—Aquí nos reuníamos, hace ya al gún tiempo, dos o tres amigos. Char lábamos de todo lo que nos venía la boca y luego recitábamos lo qu íbamos haciendo. De ahí me vino l idea de organizar un poco estas re uniones y extenderlas más, para qu pudieran venir todos los que quisie ran. Poco a poco le fuimos dando l forma que hoy tiene y que tú ya co noces. Ya sabes: primeramente, poeta que llamamos mantenedor re cita durante unos veinte minutos d su propia cosecha; luego se toma un copa de vino. Vuelta al recital de mantenedor, que a los veinte minuto se suspende de nuevo para tomar l segunda copa. Entonces, después d este segundo descanso, se declar abierta la tribuna para todo el qu quiera salir a recitar y se continú hasta que ya nadie sale. A veces no hemos llevado así hasta las tres o la cuatro de la madrugada, y eso qu hemos empezado a las nueve y medi o antes.

Esto de la copa de vino sigue en l misma línea de originalidad que e decorado de la reunión. Tras los vien te minutos de la primera parte se sa can al centro del corro dos o tres en vases de madera, vacíos, que sirven d mesa, y sobre ellos se colocan varia botellas de vino fino y vasos. Los asis tentes no tienen más que levantarse e ir a su encuentro. Es el momento de la crítica cuando se forman grupo que comentan lo que han oído. Tam bién entonces es cuando de grupo e grupo se pasa una espuerta de alba ñilería, incluso sucia de polvo de yeso donde los reunidos van echando l que su voluntad les dicta: una, dos tres pesetas... Ese dinero sirve par pagar el vino y el alquiler de las si llas. No más poetas sin un céntimo eso pasó a la historia.

Y sigo preguntando a Florenci Quintero:

—*¿Quién es el recitador que más éxito ha tenido?*

—Hombre, yo no quiero citar nom bres, porque ya sabes lo que pasa... En fin... Carmina Morón gustó mu cho... En general, todos han gustado una enormidad.

—*¿Y qué tal de proyectos?*

—Queremos organizar recitales de música, bien solistas o agrupacione pequeñas: cuartetos, tercetos... Todo se irá andando con el tiempo.

Esta es la breve historia de un gru po de hombres animosos que ha le vantado en alto el estandarte de su lírica. Puede que en el futuro se or ganicen otros grupos similares, imi tando el procedimiento y la origina lidad de estas "Noches del Baratillo", pero estoy seguro de que no podrá nunca imitar su cordialidad y entu siasmo...

La Exposición de Primavera a que he aludido arriba, organizada por el

(Continúa en la pág. siguiente)

final de la "CULTURA HISPANICA" entre comillas

El Instituto de Cultura Hispánica, por intermedio de su revista "Correo Literario", ha respondido tardíamente al comentario de INDICE (núm. 77, pág. 5), relativo a los Premios de la entidad, discernidos en favor de Juana de Ibarbourou—Poesía—y José Luis Castillo Puche—Novela—. El comentario de "Correo" deja la cuestión donde nosotros la pusimos, sin añadir una tilde. Ni uno solo de los reparos es contradicho.

Reproducimos íntegro ese texto de "Correo", para conocimiento de nuestros lectores. Como hicimos en el núm. 78 con las declaraciones del señor Sanchez Bella.

Dice así "Correo Literario":

UN indice "EQUIVOCADO"

● "La revista "Indice de Artes y Letras" ha publicado en su número de febrero de 1955, una larga nota editorial titulada *La "Cultura Hispánica" entre comillas*, seguida de un estrambote en el que de nuevo se refiere a *Los Premios "Bellas Artes-Cultura Hispánica"* que parecen constituir el principal motivo del referido comentario. Por la alusión directa que en él se hace a CORREO LITERARIO y por ser la nuestra una revista propiedad del Instituto de Cultura Hispánica, al que también en esa nota se critica, creemos nuestro deber poner a continuación algunos puntos sobre algunas íes.

1.º Se lamenta "Indice" de supuestas irregularidades de procedimiento en la concesión de los Premios "Bellas Artes - Cultura Hispánica". Es preciso subrayar, contra lo que ahí se afirma, que ni las "reglas del juego" ni las bases oportunamente publicadas en la convocatoria del Premio obligaban a mantener un jurado inicialmente proyectado pero que aún no se había reunido para actuar como tal; muy justificadas razones deben haber existido para proceder a esta modificación cuando los mismos jurados, con excepción de los pertenecientes a "Indice", han aceptado sin dificultad un trámite realizado en forma privada y que saca a luz "Indice" en forma atentatoria contra todo principio ético y jurídico. Bastantes de estos jurados expresaron después su aplauso sin reservas para el fallo dado por una Junta de Gobierno en la que no faltan nombres prestigiosos de las Letras, abonados por una obra literaria muy superior a la de quienes ahora formulan esta violenta crítica. El gesto admirable y caballeresco de un ilustre poeta ha contribuído a subrayar la legitimidad del galardón otorgado a una de las más grandes poetisas de todos los tiempos, cuyo único pecado puede ser, para algunos, el haber proclamado siempre su radical fidelidad a unos valores espirituales que hoy España defiende e incluso simboliza en el mundo. Es ciertamente lamentable que quienes no se atreven a atacar una decisión que acredita a la vez una voz consagrada de la Lírica americana y a un valor joven y cierto de la Novela española, empleen sus energías en la pequeña empresa de combatir detalles instrumentales, absolutamente claros en su planteamiento para cualquier avisado conocedor del mundo de las letras.

2.º "Indice" censura luego en términos genéricos el que llama "desbarajuste de los premios literarios de España". Sin que este tema nos afecte directamente y reconociendo que pueden producirse, como en toda obra humana, errores e injusticias, rompemos desde estas páginas una lanza en pro de unos premios que han sacado a luz en los últimos años a bastantes figuras de real importancia en la vida literaria española y que contrastan con el general abandono en que la creación estética era tenida, en años pasados, por el público en general e incluso por quienes sobre ella montaban su propio negocio. Sólo un lamentable prurito de crítica cominera, de la que el artículo de "Indice" es un claro ejemplo, explica una postura en conjunto condenatoria ante un acontecimiento venturoso para la creación literaria española y para quienes a ella consagran esperanzadamente sus desvelos. Puede haber otra causa que también coincide en la crítica que comentamos: una convicción vanidosa de que sólo en "Indice" se albergan los puros, los limpios, los honestos. A esta convicción respondía el tono con el que "Indice" anunció hace poco tiempo la creación de un premio patrocinado por esta revista y en el que, por fin, parece estará ausente cualquier innoble coacción...

3.º El propósito esencial del ataque de "Indice" se advierte en los párrafos finales de esa nota, en los que, desbordando el objetivo concreto de ella, se examina a la ligera la política y la obra toda del Instituto de Cultura Hispánica. De nuevo aquí asoma ese complejo de vanidad que induce a quienes confeccionan "Indice" a proclamar *urbi et orbe* su superioridad intelectual sobre revistas que, como la nuestra, alcanzaron ya cien números de trabajo continuo sin merecer de "Indice" más que una caritativa conmiseración. De nuevo insiste esta publicación en su calidad independiente. Hora es ya de decir que la única diferencia entre entre "Indice" y las revistas a las que califica de "oficiales" es la de que su dependencia del Erario público es alterna y oscilante, siempre a la búsqueda de subvenciones análogas a la que recientemente le otorgó el propio Instituto de Cultura Hispánica para ayudarle, mediante la adquisición de ejemplares invendibles, a salvar uno de los baches por los que atraviesa frecuentemente. Sin tener por qué dar cuenta a "Indice" de la administración de los escasos fondos con que este Organismo cuenta para adquisición de publicaciones ajenas, puede desde luego afirmarse que ayuda con la más generosa comprensión a alguna de las mencionadas en la requisitoria de "Indice". Y debe asimismo rectificarse la aserción de que CORREO LITERARIO es "una revista oficial que pasa a ser de propiedad privada", pues, como podría ser demostrado ante cualquier tribunal, esta Revista sigue perteneciendo, según términos de contrato debidamente firmado, al Instituto de Cultura Hispánica, el cual, por otra parte, podría haberla cedido sin dar por ello cuenta a ninguna persona ajena a la estructura jerárquica en la que el Instituto está inserto. Otrosí, ocurre que la función de dicho Instituto es, no tanto la de ayudar a las iniciativas privadas (aunque ello se haga en la forma más abierta posible), sino la de crear esa propia corriente del pensamiento, de producción y de cooperación intelectual que se traduce ya en hechos evidentes, inverosímiles si se relacionan con los escasísimos medios puestos a disposición de este Instituto para una acción que se extiende a más de veinte naciones y que afecta a 200 millones de personas. La edición de más de 300 libros, de tres revistas que no cabe aquí enjuiciar, la organización de Congresos, Certámenes y Reuniones de muy diverso tipo, el nacimiento de 60 instituciones culturales en América y España, la creación, en fin, de una ancha corriente para la comprensión entre los pueblos del mundo hispánico, ésta es la tarea a la que viene dedicándose el Instituto, ahora fácilmente censurado con una "frase feliz" que debe ser producto de la amable holganza de quien necesite de cortina de humo para encubrir su dolorosa esterilidad. Voz tan autorizada e independiente como la del doctor Gregorio Marañón ha dicho: "El interconocimiento de la mente y el corazón americanos con la mente y el corazón españoles es la labor que, con experta y delicada eficacia, realizan los hombres que pilotan la nave del Instituto de Cultura Hispánica. ¡Cuánta inteligencia, cuánto tacto y, sobre todo, cuánta generosidad para lograrlo! En todo tiempo, y más que nunca en horas en que es o en que era inexcusado encontrar a cada revuelta del camino el personaje siniestro de la pasión, es plausible la labor rendida, por su eficacia y amplitud, al margen de consideraciones políticas, dada su valorización cordial a hombres de todas las ideas y proyecciones ideológicas, sin más preocupación que sus talentos." Estas palabras testimonian públicamente que no hay comillas en la labor del Instituto; no hay ni puede haber otras que aquellas que signifiquen un límite y una barrera para la apetencia personal, para la pequeña política de un grupo que cultiva en forma sistemática una comunidad hispánica *sui géneris*, mediante enlaces americanos de los que resulta una publicidad metódica a favor, por extraña casualidad, de muchos decididos enemigos de España.

Parece, en resumen, que ese Instituto, esta Revista y aquellos Premios tienden realmente a lo que "Indice" señala como su deseable objetivo: a servir; pero no a servir a cualquier causa—pues "Indice" no precisa la *última ratio* de este servicio—, sino a la de la hermandad entre los pueblos hispánicos, de su mejor riqueza espiritual y de su adhesión a unos altos principios impregnados por una interpretación cristiana de la vida.

Muy de veras lamentamos haber dedicado tanta atención a un comentario redactado con excesiva ligereza; pero era preciso informar a los hombres de buena voluntad frente "al rumor y al runrún de la calle, casi siempre defectuosamente informados y mordaces, cuando no embusteros por naturaleza", para decirlo con las propias palabras de "Indice".

Le concedemos a "Correo Literario" un aprobado en retórica y nos ponemos a descansar un rato, que buena falta nos hace... Y contestamos.

El lector habrá advertido que "Correo Literario" sólo ha dicho dos cosas que merezca la pena recoger. Son una alusión de mal gusto a nuestras dificultades económicas y una delación insidiosa en la que trata de presentar a INDICE en connivencia con los "enemigos de España". Respondemos:

1.º ASPECTO ECONÓMICO.—*INDICE no ha recibido nunca una subvención del Instituto de Cultura Hispánica—y no se envanece de semejante austeridad, pues el dinero le hizo falta, en algún momento, hasta para sobrevivir—. Lo que hizo el Instituto por INDICE fué comprarle 500 ejemplares del número dedicado por nuestra revista a Pío Baroja, con destino a América. Precio del ejemplar, 20 pesetas, menos el 25 por 100 de descuento.*

2.º ASPECTO POLÍTICO.—*"Correo Literario" nos delata como enemigos de España o poco menos. Felicitamos al sicofante, y para contestarle reproducimos una crónica que fué publicada por una cadena de periódicos anarquistas en el exilio... La crónica lleva la fecha del 30 de mayo de 1954, y en aquella época no hicimos ningún uso de ella por escrúpulos de buen gusto. Hela aquí:*

Crónica del Uruguay

Bajo la cruz del Sur: suma y sigue

(De nuestro redactor-corresponsal Pedro Reguera)

DESDE nuestra prensa confederal han sido ya dados diversos campanazos de atención sobre la infiltración, más o menos solapada, del franquismo en los países hispano-americanos. Por más de un corresponsal ha sido señalado el caso concreto de la revista madrileña «Indice», de la que puede ya decirse sin temor a mentir que cumple una misión «democratizadora del régimen» de cara al extranjero, sin que a los españoles que nacen, sufren y mueren dentro de los perfiles de la Península Ibérica les sea dado gozar ni siquiera de esa aparencial democratización.

"Bajo la cruz del Sur: suma y sigue"

(De nuestro redactor-corresponsal Pedro Reguera)

● "Desde nuestra prensa confederal han sido ya dados diversos campanazos de atención sobre *la infiltración*, *más o menos solapada, del franquismo en los países hispanoamericanos. Por más de un corresponsal ha sido señalado el caso concreto de la revista madrileña "Indice"*, de la que puede decirse ya sin temor a mentir que cumple una misión "democratizadora del régimen" de cara al extranjero, sin que a los españoles que nacen, sufren y mueren dentro de los perfiles de la Península Ibérica les sea dado gozar ni siquiera de esa aparencial democratización.

Por si faltaba alguna prueba a los que prefieren llamar suspicacia a la experiencia, ahí está ese número extraordinario de "Indice" dedicado a don Pío Baroja, cuya venta ha sido prohibida en España, a pesar de que todos los originales fueron previamente autorizados por la censura, pero que las autoridades franquistas permiten exportar al extranjero. Para decir verdad, el "peligroso" número de la revista madrileña no tiene más peligro que el de estar dedicado a don Pío. *Malditas las ganas que muestran los colaboradores de salirse de la línea.* Pero, por lo visto, Franco considera que ensalzar a un hombre que, por no ser, no ha sido ni siquiera franquista, puede provocar una sublevación popular en España.

"Indice" ha hecho su carrerita por estos pagos, en los que, como en otros sudamericanos, pulula la flor y nata de la intelectualidad exilada. *La revista madrileña tiene su punto de mira muy bien enfilado hacia ese sector de la emigración. Conoce el paño y lo tijeretea con maestría de sastre consumado.*

Hay intelectuales dignos, como hay picapedreros que lo son. Pero todo oficio tiene su peligro característico contra el que, quien lo ejerce, debe luchar. Del mismo modo que el carpintero que trabaja en una sierra circular debe llevar cuidado de no cortarse un dedo, el intelectual tiene que permanecer en vigilia eterna para procurar que la autosupervaloración no le invada el meollo. Y si es posible atentar contra la integridad física del carpintero distrayéndole de su trabajo con el relato de una interesante película del Far-West, también se puede socavar la dignidad del intelectual con halagos que desarrollen su deformación autoestimativa.

Los redactores de la revista madrileña saben todo lo expuesto y quizás saben más también. Bien pudiera ser que poseyeran la ficha psicológica de algunos de los intelectuales exilados. Y que su tiro no haya sido a bulto, sino a corazón. Lo cierto es que les han bastado cuatro jabonazos, *aparentemente al azar*, para hacerse con un plantel de colaboradores desterrados que ahora les permite ampliar el campo de su "pura" política conformista."

¿Con qué juicio nos quedamos? ¿Con el del Instituto, con el de los anarquistas?... ¿No será que entre uno y otro, con sus excesos, nos justifican?

"LA LIBELULA" y "EL BARATILLO"

(Viene de la página anterior)

Ateneo Sevillano y patrocinada por el Ayuntamiento y la Diputación Provincial, agrupa un muestrario de la obra pictórica y varias esculturas de nuestros artistas, sean veteranos o alumnos todavía de la Escuela Superior de Bellas Artes.

En escultura destaca el veterano Agustín Sánchez Cid, muchas de cuyas obras decoran, como monumentos, nuestras plazas. En esta Exposición muestra un grupo, llamado "Presentación", compuesto de dos figuras, una de las cuales—una muchacha desnuda en airoso movimiento mereció hace algunos años la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Madrid. Otros escultores sobresalientes son Antonio Galán y García Donaire.

Un gran esfuerzo supone el Cristo en la cruz que presenta José Fernández Venegas, aunque no esté logrado del todo. Alfonso Grosso se repite en sus cabezas de gitanas y en los interiores de conventos de monjas, que ponen de manifiesto una técnica maestra, aunque un tanto fría y comercial. Por el contrario, Francisco Maireles se deja ganar por una incertidumbre que le lleva desde un impresionismo en anteriores exposiciones hasta los dos lienzos que expone en ésta: "El colegio" y "Obelisco de Minerva", que nos recuerdan los primitivos italianos. Acaso las más logradas de la Exposición sean las telas de Lola Sánchez: "Niño", y de su hermana Josefa: "Niña", sobre todo esta última, llena de movimiento y asombrosamente resuelta. No se puede dejar de nombrar a José Alvarez Gámez, cuyas obras, "El fumador" y "Primavera", son muestra acabada de lo que puede ser un realismo clásico incorporado al sentir de nuestra época. Alvarez Gámez, que por otra parte es un renombrado cartelista, auna un dibujo recio y seguro con la delicadeza del colorido y destaca sobre todo como retratista.

LUIS QUESADA ●

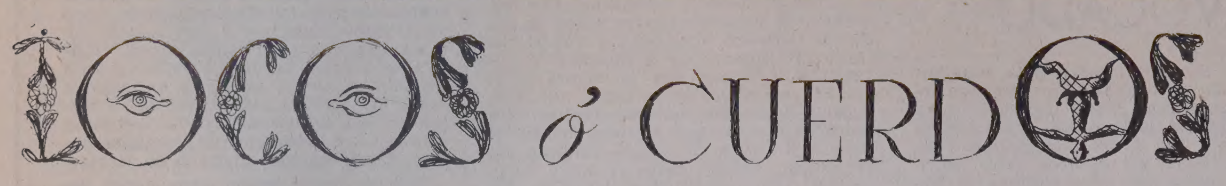
● Ermilo Abreu Gómez es acaso el escritor más sencillo de América en este momento. Su prosa ha conseguido una envidiable desnudez. Con poquísimas palabras el autor mejicano dice lo que quiere decir. Es el secreto del arte.

En la actualidad, Abreu Gómez reside en Washington, trabajando en la Unión Panamericana.

El relato que publicamos corresponde a *Cuentos para contar al fuego*. De ellos dice el propio Abreu Gómez que la versión que acompaña «no corresponde al original». De ahí que los considere inéditos. «Todos, sin excepción, los he escrito de acuerdo con mi gusto actual, afanoso por lograr una expresión cada vez más clara...»

Algunos de estos cuentos aparecieron antes en revistas y otros libros; «otros más, sólo he podido contarlos a mis nietos». Varios pueden leerse en alemán, inglés, portugués y hasta en una lengua rara: el urdu.

INDICE se congratula de incorporar a su cuadro de colaboradores a Ermilo Abreu Gómez, y agradece al escritor el envío de estas prosas, simples y sugerentes como apólogos.





N día de sol, calentito y con buen aire, llegaron al pueblo de Santa Inés dos hombres. Seguro que venían de lejos, pues estaban sucios y maltrechos. Sus vestidos, harapientos, se les caían a pedazos. En la espalda traían un hatillo con sus miserias: restos de comida, frutas y hierbas del monte. Parecían vagabundos o mendigos. Uno de ellos era alto y recio; el otro, pequeño y débil; al primero le sobraban pelos y al segundo, huesos. Por la mirada alerta, medrosa y suspicaz parecía que venían de huída. Se detuvieron frente a la posada de don Pancho y, sin saludar a nadie, ocuparon una mesa. El alto dió dos palmadas y pidió de comer; el pequeño se quedó encogidito y no dijo nada.

Don Pancho, receloso, se acercó a ellos, los miró de mala gana y ya iba a preguntarles si traían dinero con que pagar, cuando su mujer, doña Lola, adivinando la intención, le dijo:

—Hombre, no seas tacaño, sírveles. ¿Qué más da si traen dinero o no? A nadie se le niega un pan. Somos ricos y dos sopas no nos van a hacer pobres.

Don Pancho rezongó y, con un poco de mal humor, dijo a los hombres que se acercaran a la chimenea y que allí luego les serviría. Entonces los hombres arrimaron unas sillas, avivaron las brasas y, para calentarse mejor, se quitaron los zapatones y estiraron las patas y las manos. ¡Con qué gusto bostezaron! Al fin podían descansar.

Don Pancho volvió y les sirvió dos platos de sopa y plantó bajo sus narices una fuente de papas cocidas. La mujer hizo más: les trajo una botella de vino y dos vasos.

Los hombres comieron y bebieron hasta hartarse. Mientras el grandote comía, dijo tamañas palabras, en tanto que el pequeño permaneció calladito. Cuando terminaron la cena, se levantaron y salieron al portal de la posada. Allí se echaron en el suelo, encendieron sus pipas y, por horas de horas, estuvieron fuma que fuma. El hombrón aguzaba con una navaja el palo que traía. El pequeñín se puso a mirar el cielo, lleno ya de luceros.

A media noche vino el posadero, apagó el farol y cerró el portón de la posada y, al ver que los hombres dormían, pensó darles una patada y decirles que se largaran de allí. Pero la mujer se le acercó y le dijo:

—Déjalos, hombre. ¿En qué te estorban? Deben estar muertos de cansancio. ¡Sepa el diablo de dónde vienen! Acaso de muy lejos.

Y el posadero, a regañadientes, los dejó en el portal. Doña Lola les echó encima una manta para que no tuvieran frío.

Al día siguiente, al amanecer, el posadero sólo encontró en el portal a uno de los vagabundos: el pequeñito. Este ya se había levantado. Sacudía el polvo de sus zapatos y daba migajas de pan a los pajaritos. Al ver a don Pancho dijo:

—Oiga, amigo, yo sé cuidar el ganado. Alguien me dijo que usted tiene muchos animales. ¿No quiere que los cuide? No tiene que pagarme por este servicio; me conformo con que me deje dormir bajo techo. La comida ya la buscaré por ahí.

Don Pancho ya iba a decirle que se largara, cuando la mujer, acercándose, le dijo:

—Dile que sí, que bien necesitas ayuda; recuerda que no pasa semana sin que te roben o te maten alguna oveja. ¡Quién quita que este hombre resulte bueno y cuide bien los corrales! Nada malo puede hacer.

Don Pancho, que era desconfiado, pero no testarudo, dijo luego al hombre:

—Quédate, pues. Mi mujer te dirá lo que tienes que hacer.

El hombre habló con doña Lola y ésta le explicó cuál sería su obligación. Después, el hombrecillo tomó su bastón y se fué a los corrales y desde entonces se dedicó a cuidar los rebaños.

Todo el día lo pasaba en el campo yendo de un sitio para otro. Si veía una oveja enferma o herida, la recogía y la curaba. A veces, bajo un árbol, se ponía a tocar en una flauta canciones viejas de mucho sabor. Los pájaros que volaban por allí se acercaban a él y comían en su mano. Al caer la tarde metía los rebaños en el redil y, en silencio, se llegaba al portal. Doña Lola le daba un pan y un vaso de vino. Después de cenar, el hombre encendía su pipa, fumaba un rato y luego se echaba a dormir. Dormía como un bendito.

Al cabo de una semana, doña Lola llamó a su marido y le dijo en secreto:

—¿Te has fijado? Ese hombre duerme con los ojos abiertos. ¡Qué cosa más rara! Y ya ves que tuve razón: desde que está a tu servicio no se ha perdido una oveja y hasta han aumentado, no sé cómo, los rebaños. Somos más ricos que antes.

Don Pancho, por toda respuesta, se encogió de hombros. De estas cosas no entendía. Pensó: "Mi mujer ve visiones."

Mientras tanto en el pueblo, el otro hombre —el altote—se dedicaba a hacer locuras. ¡Y las sabía hacer! Se subía a los árboles, se mecía en las ramas, derribaba los nidos y les tronchaba la cabeza a los pajaritos. A las lagartijas les cortaba la cola. Otras veces trepaba a los tejados de las casas y se tiraba al suelo como los gatos. Los mozos del lugar lo admiraban por estas hazañas. Con los más osados organizó bandas para recorrer los patios y los solares y robar frutas y gallinas. A pedradas se defendía de los guardias y no le importaba descalabrarlos. Estos acababan por tenerle miedo. Se hizo capitán. Al que no le obedecía lo deslomaba. Empezó a cobrar tributo a los incautos que, a deshora, pasaban por sus dominios. Un real por cabeza. Realmente no era mucho. Pronto tuvo ideas "justicieras" y las explicó a gritos en la plaza, de pie sobre una banca. Eran tan claras que nadie las entendía. "Los pobres eran los pobres y los ricos eran los ricos y debía reinar la armonía entre todos." Le aplaudían mucho.

Vinieron las elecciones y figuró como candidato a regidor. Asaltó las urnas y salió electo por mayoría de votos. En el Cabildo gritó buenas palabras de paz y sacó sus pistolas; dominó la situación y, al poco tiempo, lo hicieron alcalde. El gobernador de la provincia, hombre discreto, le pidió consejo y le envió obsequios. El alcalde se dejaba querer, aumentaba su poderío y también su riqueza; lucía un fistol en la corbata y un dije así de grande sobre la panza; engordó, le creció la papada y se afeitó las barbas. Parecía un Buda de barro. Ya nadie, como es natural, hablaba de su pasado.

Después de algún tiempo vinieron al pueblo unos señores de levita, de chistera, de bastón y de polainas. Usaban gafas, con cinta larga y negra. Sus caras eran agrias y amarillas. Traían papeles con sellos, firmas y rúbricas. Por orden del gobierno—según dijeron—andaban buscando a unos locos escapados del manicomio de la ciudad. Dijeron más. Dijeron que, por informes que tenían, estaban seguros de que los tales locos vivían en el pueblo. Preguntaron aquí y allí, pero nadie supo darles razón del paradero de semejantes sujetos. ¿Locos en el pueblo? ¡Imposible! En el pueblo todos estaban cuerdos. Ante estas palabras, los señorones aquellos recurrieron al alcalde en busca de mejores noticias. El alcalde les dijo que él tampoco sabía nada, pero les manifestó que le alarmaba la idea de tener tales locos en su predio.

—Y tengan entendido—añadió, abriendo tamaños ojos—que los locos son peligrosos. Hay que andar tras ellos. Aquí, no hace mucho, tuve uno que se creía apóstol y redentor y no tuve más remedio que ahorcarlo. Me estaba soliviantando al pueblo.

Los señores de levita le dieron excusas por haberlo importunado y siguieron, de casa en casa, sus investigaciones. En ninguna parte obtuvieron noticias mejores. Sudorosos, descorazonados y a punto de ir a otro pueblo, llegaron a la posada de don Pancho. Este los recibió zalamero.

Hablaban con él sobre el tema de los dichosos locos, cuando se presentó el hombre pequeño que cuidaba los corrales. Venía renco y traía, sobre los hombros, una oveja enferma. Sin mirar a nadie la acostó cuidadoso y se arrodilló junto a ella y se puso a curarla. En el acto, aquellos señores lo reconocieron; cayeron sobre él y lo maniataron. En un momento lo dejaron esposado y con camisa de fuerza. El pobrecito no dijo nada. Uno de los señores se acercó a don Pancho y, por lo bajo, le dijo:

—De los dos locos que buscamos éste es el más peligroso. Se cree San Francisco y tiene la manía de la honradez. ¡Los líos en que nos ha metido! El otro es un infeliz; se cree Alejandro, Napoleón o César. Yo creo que ha muerto, pero si vive, andará por los caminos esos pidiendo limosna. Dele algo por que, si no le da, se enfurece.

ERMILO ABREU GOMEZ

DIRECTOR: Juan FERNANDEZ FIGUEROA
SUBDIRECTOR: Eusebio GARCIA LUENGO

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España	(un año)	100 pesetas.
Extranjero	(un año)	4,50 dólares.
Países de habla española	(un año)	4,— dólares.

MADRID: Francisco Silvela, 55 ● Apartado 6076
BARCELONA: Mallorca, 264

